

JACQUELINE DE ROMILLY

HOMEROS

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 76

DOST

HOMEROS

JACQUELINE DE ROMILLY

Türkçesi: IŞIK ERGÜDEN

***İLYADA* VE *ODYSSEİA*'NIN YAZIN TARİHİNDEKİ AYRICALIKLI YERİ HERKESÇE TESLİM EDİLİR. YUNAN KÜLTÜRÜNÜN YARATTIĞI İLK YAPITLAR ARASINDA GÖSTERİLEN BU İKİ DESTAN, LİRİK OZANLARDAN TRAJEDİ VE TARİH YAZARLARINA KADAR HERKESİ ETKİSİ ALTINA ALMIŞTIR. BU İKİ YAPIT MERKEZİNDE ANADOLULU OZAN HOMEROS'U MERCEK ALTINA ALAN BU ÇALIŞMA, BİR YANDAN KADİM BİR KÜLTÜRÜN GÜNÜMÜZ DÜNYASINI BİÇİMLEYEN EVRENSEL ETKİLERİNİ ÇÖZÜMLÜYOR, DİĞER YANDAN AKHİLLEUS'TAN ULYSSES'E KADAR KLASİK VE ÇAĞDAŞ KLASİK YAZININ BAŞKİŞİLERİNİ, ANA TEMALARINI, ÖYKÜ YEREYİNİ TANIMLAYAN O UZGÖRÜŞLÜ YARATICININ İZİNDE ANTİK YUNAN'IN UFKUNU KAT EDİYOR.**

Kültür Kitaplığı: 76; Edebiyat: 9




9 789752 983427

D

Kültür Kitaplığı: 76

D

Jacqueline de Romilly

Académie Française üyesi olan de Romilly, Antik Yunan ve Thukydides üzerine yaptığı çalışmalarla tanınır.

de Romilly, Jacqueline
Homeros
ISBN 978-975-298-342-7 / Türkçesi: Işık Ergüden
Aralık 2007, Ankara, 127 sayfa
Kültür Kitaplığı: 76; Edebiyat: 9

HOMEROS

Jacqueline de Romilly

DOST

ISBN 978-975-298-342-7

Homère
Jacqueline de Romilly

Birinci baskı, Aralık 2007, Ankara

Türkçesi, Işık Ergüden

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

İlyada ve *Odysseia*'nın bütünedebiyatiçinde ayrı bir yeri vardır. Bunlar Yunan'ın ürettiği ilk yazılı eserler olup, kısa sürede herkesin hayranlığını kazanmıştır. Yunan lirik şairleri, tragedya yazarları, tarihçiler bu eserlerden beslenmiş ve onları taklit etmişlerdir. Bu iki metin Yunan'daki eğitimin temeli olmuştur. Bu iki şiirin kahramanları daha sonra modern dünyaya taşınarak, başka eserlere, imalara, şiirsel düşlere, ahlaki düşüncelere esin kaynağı olmuşlardır. Akhilleus ile Patroklos, Hektor ile Andromakhe, Odysseus, herkesin aşina olduğu ve duruma göre, insana dair herhangi bir fikri temsil edebilen kişiler olmuşlardır. Üstelik, herhangi birimiz Homeros'un metnini bugün bile elimize aldığımızda, bu dolaysız ama yine de ayrıntılı sadeliğe, bu ışıltılı ama yine de acımasız yaşama, olağanüstülüklerle dolu olmakla birlikte gayet insani bu hikâyelere kendimizi kaptırmamamız güçtür. Böyle bir durum, buna neden olan unsurlar üzerinde durmayı hak eder.

Bu unsurlar esasen edebi niteliktedir. Ama öncelikle, son derece önem taşıyan bu eserlerin aynı zamanda ilk eserler olduğunu ve böylelikle yoktan var olduklarını ileri süren tuhaf durumu açıklamak gerekir.

Dolayısıyla, öncelikle bu eserlerin nasıl doğduklarını incelemeliyiz. Bu güç bir sorun olup çok sayıda tartışmaya yol açmıştır. Bu eserlerin doğduğu koşulları incelemek çetin bir iş gibi gelebilir, ama yine de buradan yola çıkmak şarttır, çünkü eserleri niteleyen istisnai özellikler, onların doğumlarını çevreleyen koşullara ve onları nasıl okumak gerektiğine dair biraz daha açık seçik bir fikir edinilirse gayet anlamlı olur.

Ama eserlerin doğdukları koşullarla ilgili bu tartışmaların ancak bu okumaya bağlı olarak anlam edindiğini ve bilginlerin keşifleri sayesinde daha iyi bilgi sahibi olarak bu iki şiire geri döndüğümüzde, sonuçta, hayranlığımızın daha da artacağını unutmamamız gerekir.

I. Bölüm

İKİ DESTANIN DOĞUŞU

Homeros, Antikçağ insanlarına göre, İÖ VIII. yüzyılın şairiydi, *İlyada* ve *Odysseia*'nın yazarıydı. Üstelik, başka şiirlerin de yazarı olduğu kanısındaydılar ki, Modernler bunların Homeros'a ait olduğunu kesinlikle reddedeceklerdir. Bu şair, Antikçağdakilere göre, Küçük Asya'da ya da Küçük Asya yakınlarında yaşamıştı. Muhtemelen Smyrna'da [bugünkü İzmir] doğmuş ve Sakız Adası'nda yaşamıştır; rivayete göre kördü. Onun hakkında tek bilinen budur. Ama yaşadığı döneme dair belirtilen tarih bile tartışmalıdır.

1. Troya Savaşı'ndan Homeros'a. – Gerçekten de, VIII. yüzyıl ile Homeros'un işlediği Troya Savaşı dönemi birbirinden çok uzaktır. Troya Savaşı, İÖ 1200'e doğru cereyan etmiştir. Konu ile hikâye arasında dört yüzyıl geçmiştir. Üstelik bu sürenin tarihsel sıçramalar bakımından özellikle zengin yüzyıllar olduğu, XIX. yüzyılın son çeyreğinde başlamış ve bu son yıllara dek dört nala birbirini izlemiş arkeolojik keşiflerden bu yana gayet iyi bilinmektedir.

Öncelikle parlak bir uygarlık olan Girit ya da Minos denen uygarlık vardı, ki bunun zarafet ve zenginliğini Knossos kalıntılarından biliyoruz. Thera Adası'ndaki (Santorini) en yeni bulgular da buna eklenebilir. II. binyılın ortasında yeşeren bu uygarlık, ardından gelen ve birçok özelliğiyle ona benzeyen kıtadaki uygarlığı muhtemelen etkilemiştir: Miken uygarlığı. Bu uygarlık kabaca 1600'den 1200'e dek sürdü. Peloponnesos saraylarında, Miken'de, Tirynthe ve Pylos'da serpilip gelişen bu uygarlık başka yerlere de uzandı. MikenlilerGirit'e de boyun eğdirdiler. Minos uygarlığından daha sert, ama zengin ve güçlü bir uygarlıktı bu. Miken kazıları (ve daha yakın dönemde Pylos kazıları) sayesinde Mikenlileri, surları ve altınlarıyla, silah ve mücevherleriyle, heykelcik ve vazolarıyla tanıdık. Mikenlilerin kendilerine özgü bir yazısı vardı. Bu yazının izlerini tabletlerde bulduk. Hecelerden oluşan bu yazı, doğrusal B olarak adlandırılır ve 1953'ten bu yana okunrnası mümkün olmuş ve böylelikle söz konusu yazının Yunanca olduğu saptanabilmiştir.

Mikenlerin kralı Agamemnon'un komutasında düzenlenen Troya seferi, bu Miken döneminin sonuna doğru gerçekleşir. Gün be gün deşifre edilen tabletler bize Agamemnon'un krallığı hakkında bilgi vermektedir.

Peki bu Troya Savaşı neydi? Troya'da da kazılar yapıldı, yıkılmış şehirlerin izleri bulundu. VIIIa olarak tanımlanan bir şehir *İlyada*'daki şehirdir. Hitit ve Mısır metinlerinde de Akhalardan Küçük Asya'da etkin bir güç olarak söz edildiği görülür. Bu Akhaların Troya'yı almak ve talan etmek istemiş olmaları ve bunu yaptıkları muhtemeldir. Ama bu, asıl Troya Savaşı'nın, cereyan ettiğini kabul etsek bile, ne-

denleri ya da gelişimi içerisinde, Homeros'un anlatısına denk düşen bir şey olabileceği anlamına gelmez: Destanın kaynaklandığı efsane, Miken gücünün son dönemlerine damgasını vurmuş çok gerçek zaferi hatırlatan oldukça muğlak bir anıdan yola çıkarak gelişmiş olmalıdır.

Çünkü bu olaylar Miken'in son dönemleridir. II. binyılın sonuna doğru, Kuzeyden gelen istilacılar, –bir başka Yunan diyalekti konuşan– Dorlar her yanı ele geçirip kıtadaki bütün sarayları yakarlarken, bu sırada ortaya çıkan başka halk hareketleri de Küçük Asya'ya kargaşa tohumları ekiyordu. Bunun üzerine bir tür Yunan ortaçağına girilir ve bu dönem de VIII. yüzyıla dek sürecektir. Yazı kullanılmamaya başlandı. Demir işlendi, geometrik bir sanat görüldü ve yaşam koşulları sertleşti.

Bununla birlikte, çok kısa sürede, bu dramların ve Dorların yol açtığı aşırı nüfus sonucunda, Yunanlar kıtadan Küçük Asya'ya göç etmeye başladılar. Etnik gruplar halinde buraya yayıldılar (bu gruplar arasında Aiolialılar kuzeyde, İyonlar daha güneyde bulunur). 800'e doğru, tüm Anadolu sahilinde Yunanlar oturuyordu, ticaret canlanmıştı; örgütlü kolonizasyon çağı baş göstermişti, Fenikelilerden alınma bir alfabenin uyarlanmasıyla yeni bir yazı benimsenmişti.

Rivayete göre, sözlü biçimde aktarılan dört ya da beş yüzyıllık anıların vardığı sonuç olan *İlyada* ve *Odysseia*'nın oluşumu Küçük Asya Yunanlarının bu ortamında ve bu canlanma döneminde yer alır.

O dönemde ortaya çıkan eserlerin *ne varietur* [değiştirilmemiş, kesin ve güvenilir] olmadığını da buna eklemek gerekir. Daha sonraki dönemde de ilaveler, değişiklikler yapılmış, asıl biçim bozulmuştur. Bunlara tüm Yunan me-

tinlerinde rastlanırken, fragmanlar halinde söylenen ve rasgele rötuş yapılabilen bir destanda haydi haydi rastlanır. Homeros'un metni Atina'da, Pisistrate döneminde, dolayısıyla İÖ VI. yüzyılda kesin biçimini almıştır. Daha sonra destanlar artık dokunulmayan homojen bir bütün olarak söylenegelmiştir.

İlyada ve *Odysseia,* yüzlerce yılın tarihinin vardığı yerdir. Bunlar, duruma göre, eski anıları da yakın dönem deneyimlerini de yansıtabilirler. Ama tüm bu yüzyıllar boyunca geleneğin özellikle sözlü olarak aktarıldığını, geleneğin vardığı noktada ortaya çıkan şiirlerin de böyle açıklanması gerektiğini ve bu sözlü geleneği asla tanıyamayacağımızı –çünkü hiçbir şeyin yazılı olmadığını ve sözlü şiirin söz konusu olduğunu– fark ederiz.

2. Sözlü şiir. – Bu sözlü şiirin varlığına Homeros'un kendisi tanıklık etmektedir.

Gerçekten de, *Odysseia*'da şiir söyleyen iki ozandan söz eder: Phemios İthaka'da, Demodokos Phaiaklar arasında. Bunlar, kudretli kişilerin zevk alması için, şölenlerin sonunda ezgiler okurlar. Onlara büyük saygı ve hürmet gösterilir. Peki ne söylerler?

Onların temaları bütün epik şiirlerin temasıdır: kahramanlık destanı. *Odysseia*'da özellikle Troya Savaşı'nın kahramanlarından söz edilir, ama Homeros'un anlatmadığı iki dönemdir anlatılan. Demodokos, Homeros'un son derece ünlü olduğunu belirttiği bir kavgayı anlatarak başlar: Odysseus ile Akhilleus'un kavgası (*Od.*, VIII, 73 ve devamı). Sonra, Odysseus Troya atının hikâyesini anlatmasını ister ve Demodokos da derhal anlatmaya başlar (491 ve devamı).

Sonuç olarak, olaylar belliydi, zaten biliniyordu, ünlüydü. Ama bu durum sanatçının buraya kendi kişisel damgasını vurmasını engellemiyordu: Homeros, Mousa'nın Demodokos'a (73) esin verdiğini söylemekte tereddüt etmez; hatta Odysseus şunu bile söyler: Mousa, belki de Apollon! Dolayısıyla basit bir icra değildir bu. Geleneğin verdiği temayı ozan kendi yeteneğine göre işler, süsler ve yaratır.

Sözlü şiirin varlığını sürdürdüğü kültürlere bakarsak, böyle bir ezbere okuma ve yaratmanın ilkesi gayet iyi anlaşılır. Bu nedenle bilginler bu kültürleri yok olmadan, bir an önce incelemek istemişlerdir: Özellikle Yugoslavya'da Milman Parry ve öğrencisi Albert Lord bunu yapmıştır: 1933'ten bu yana12 binden fazla ezberlenmiş epik metin derlemişlerdir; yinelenen olaylar, tekrarlar, değişkeler ve yenilikler de bunlarla birliktedir.

Böylelikle her şey iyice canlanmıştır. Belleğin yazıya aldırmamaya çalıştığındaki olağanüstü gücü daha iyi kavranmıştır. Bu belleği neyin yatıştırabileceği de daha iyi anlaşılmıştır: Başka şeylerin yanı sıra dizenin ve özellikle de kalıplaşmış sözlerin kullanımı.

Aslında Homeros'un eserindeki etkili özelliklerin başında bu gelir: dizelere, yarım dizelere ya da tekrarlanan dize gruplarına sık rastlanır. Bir kahraman bir diğerine cevap verir, savaşa atılır, öfkelenir ya da silah kuşanır: hazır dizeler bunları anlatmaya yarar; kişi adını değiştirmek yeterlidir. Veyahut şafak söker, bir şenlik yemeği başlar, bir kavga patlak verir: eserde her fırsat çıktığında dize grupları da yeniden görülür; ve yaratıcılığı ya da belleği o ölçüde rahatlatırlar. İnsanlar gibi nesnelerin de "doğadan geldiği" söylenen sıfatları vardır; bunlar hep aynı sıfatlar olup yarım dize

oluşturur, anının içinde söylenir ve insanın birincil karakterine, nesnenin temel özelliğine denk düşerler. Akhilleus'a neredeyse her zaman "ayağıtez Akhilleus" denir; Hektor da "parlak tolgalı Hektor"dur; keza, atlar "dev toynaklı"dır ve kargılar "güçlü"dür.

Bu alışkanlığın sözlü kompozisyonun zorunluluklarından doğmuş olduğu tartışmasızdır. Kimi zaman bu ifadelerin, eski, yeterince açık seçik olmayan terimleri korudukları ve böylelikle ifadenin eskiliğine tanıklık ettikleri de doğrudur: Hera'ya "inek gözlü" (*boopis*) ya da Hermes'e "Argos'un katili" (*argeiphontes*) denmesinin gerçek anlamı bugün bile hâlâ tartışılmaktadır: Muhtemelen Homeros bile bunları bilmiyordu.

Ama Yugoslav ozanlarıyla karşılaştırma, bu ifadelerin değişiklik göstermesini ve serbestçe bileşim oluşturmasını sağlamadaki esnekliği de göstermiştir. Aynı ölçülü şema korunur ve bir kelime, iki kelime ya da yarım dize değiştirilir; ilk dize korunur ve gerisi yeniden oluşturulur. Kısacası, yalnızca yardımcı olmak amacıyla burada bulunan ve asla özle ilgili olmayan veriler serbestçe kullanılır.

Bu kompozisyon yöntemlerinin Yunan'da yüzyıllardan beri kullanıldığına kuşku yoktur. Çeşitli uygarlıkların neredeyse tüm destanlarında bunların görüldüğü de açıktır: başlangıçta hepsi sözlüdür ve genellikle uzun süre ezbere okunduktan sonra yazıya geçirilmişlerdir. Kimileri bunu, "Graal'ın Peşinde" gibi çeşitli biçimlerde yaptılar.

Her koşulda, Homeros örneğinde, *İlyada* ve *Odysseia*'dan önce gelen ve bu iki şiirin herhangi bir bölümünün habercisi olabilecek sözlü geleneklere bakmak zorunda kalırız.

Homeros'tan önce, epik ezgiler vardı. Kendi de buna tanıklık eder; Troya Savaşı dışında. *Odysseia*'nın XII. ezgisi,

"dillere destan" *Argo* gemisine imada bulunur, ki bu elbette Argonautlar üzerine yazılmış şiirlere göndermedir. Keza Homeros, kimi zaman, bilindiğini varsaydığı kahramanlara da gönderme yapar; örneğin iki şiirde adı anılan Oidipus ve adamları. Troya Savaşı'nda bile, Demodokos'un ağzından aktarılan bölümlere imalar dışında, *İlyada*, IX, 543-599'da Phoiniks'in Meleagros'tan söz edişinin, özlü ifadesiyle, Meleagros üzerine bilinen birkaç şiire gönderme yaptığı düşünülebilir.

Homeros'tan kısa süre sonra başka büyük destanların yazıldığını ama bunların bugün kaybolmuş olduğunu, ancak eski özetlerden, alıntılardan, taklit ve açıklamalardan bir fikir edinebileceğimizi kesin olarak bilmiyor olsaydık tüm bunların pek bir önemi olmazdı. Destan Çevresi denen şeyi oluşturan bu destanlardan birçoğunun Titanları, Herakles'i ve de Oidipus'un ailesini (*Thebai'liler*, *Oidipodie*, *Epigon'lar*) ele aldığı bilinmektedir; ama bunların çoğunda Homeros'ta bulunmayan Troya efsaneleri bir araya getirilmişti: *Aithiopis* ve *Küçük İlyada*, *İlyada*'nın devamıydı, tıpkı Miletoslu Arktinos'un *Troya'nın Yağmalanması* (VII. yüzyıl?) gibi. Tersine, *Kypria Ezgileri* (Stasinos'a ya da Hegesias'a ait?) on bir ezgi halinde, *İlyada* olaylarının öncesini anlatıyordu. *Geri Dönüşler* Odysseus dışındaki diğer kahramanların geri dönüşünü anlatıyordu. Homeros'un hemen ardından yazılan bu destanlar, ondan önceki sözlü hikâyelere uzanır. Ve böylelikle, aktarılması ve zenginleşmesi gereken bir çok destan VIII. yüzyıldaki büyük doğuşa dek yavaş yavaş keşfedilir.

Ayrıca, farklı yapılarda, daha folklorik hikâyeler de vardı ve bunlar, *Odysseia*'nın hazırlanmasına hizmet etmişlerdi. Genel folklor uzmanları bu hikâyelerin ilk biçimlerini bul-

maya ve Homeros'un bunları kullanıp dönüştürme tarzını aydınlatmaya çalıştılar. Kirke, lotosyiyenler, Kiklop, Denizkızları, Helios'un sığırları, Homeros'tan önce uzun bir geçmişi olan temalardır.

Bütün bunlar sonucunda, Homeros'un kaynakları üzerine sayısız araştırma yapılmıştır. Olası bileşimler ortaya çıkarılmış ve *Odysseia*'da *Argonautlar*dan gelen temaların izi gösterilmiştir. Homeros'un *İlyada*'da seçtiği temaların düzenlenmesinin kaynağında yatan şiirler, Destan Çevresi üzerine tanıklıklardan yola çıkarak, tek tek ortaya çıkarılmaya çalışıldı. Kimilerine göre, *Meleagros* bunun örneğidir. Burada, dövüşmeyi reddeden Meleagros'un öfkesi Akhilleus'un esini olmuştur. Özellikle *Aithiopis*, daha kesin olarak ise *Aithiopis*'in doğduğu ve *İlyada*'da Patroklos'un intikamını almak için Hektor'u öldürmesi gibi, Akhilleus'un, dostu Antilokhos'un intikamını almak için Memnon'u nasıl öldürdüğünü anlatan *Memnon* da bunun örneğidir. İki hikâyenin ortak temaları (Zeus'un terazileri sahnesi, *İlyada*'daki Sarpedon gibi Memnon'un bedeninin Uyku ve Ölüm tarafından kaçırılması) da ek işaretleri oluşturur. Homeros'un bu hikâyelerden alıp başka hikâyelere aktardığı temalar olduğu da kabul edilebilir: *Aithiopis*'te anlatılan ve Homeros'tan önceki hikâyelerde muhtemelen bulunan Akhilleus'un ölümü, başta Akhilleus'un ikizi olan Patroklos'un ölümü olmak üzere, *İlyada*'daki birçok ayrıntıya esin kaynağı olmuş olabilir.

Genellikle aydınlatıcı karşılaştırmalar buradan doğmuştur. Ama bizim konumuz açısından, Homeros'tan önceki ozanların işlediği temaların çeşitliliğini değerlendirmek ve bu karşılaştırmanın olasılığını kavramak özellikle önem-

lidir. Az çok belirgin, az çok yaygın, az çok parlak olan bu ezgiler, Destan Çevresi'nin olduğu kadar Homeros'un şiirlerinin de kaynağında bulunmaktadır. Dolayısıyla, bu iki şiirin ortaya çıkışı, sanıldığı kadar ani ve mucizevi değildir: öncesinde uzun bir parlatma ve cilalama dönemi vardır.

Yine de tezat gözden kaçmaz: Sözlü şiirlerden *İlyada* ve *Odysseia*'ya geçildiğinde yeni bir şey başlamıştır.

3. Nihayet Homeros geliyor. – Bu iki şiir, bir son nokta olurken, aynı zamanda bir başlangıçtır da.

Bunların her biri 12 bin ya da 15 bin dizelik büyük bir bütündür ve dolayısıyla tek tek ezbere okumak olasılık dışıdır.

Her bir şiir çok ustalıkla hazırlanmıştır ve tek bir temanın etrafında, kendi aralarında mantıksal ve dramatik bağlarla bağlı epizotlar bütününü bir araya getirmektedir. *İlyada*, ortak özelliği Troya Savaşı ya da Akhilleus'un zaferleri olan bir epizotlar bütünü değildir: Bu bir öfkenin ve intikamdan sonra nihayet yatışma ânı gelene dek süren trajik sonuçlarının hikâyesidir. Şiir adım adım gelişir; her epizot bir sonrakinde yankı bulur ya da bir öncekine cevaptır. Savaşın farklı anları kendi aralarında birbirine bağlanır. Bunlar da Akhilleus'un kişisel dramıyla birleşirler. Patroklos'un ve Hektor'un ölümü birbirine karşılıklı yanıttır. Savaş iyice çığrından çıkar ve ardından şiddet kınanır. Çok az epizodu yerinden etmek ya da diğerlerinden ayırmak soruna yol açmaz. Dolayısıyla bütünlüklü ve belirgin bir niyete uygun büyük bir edebi yaratıyla karşı karşıya geliriz. *Odysseia*'daki Demodokos epizodunun anıştırdığı seçme epizotlarla arasında derinden bir zıtlık görülür.

Dahası, iki şiirin ruhu, genel olarak epik ezgilerden büyük ölçüde farklıdır: Diğer uygarlıkların destanlarında olduğu gibi, çok sayıda canavar, olağanüstü yaratık ve anekdot bulunan Destan Çevresi'nin şiirlerinin ruhundan büyük ölçüde farklıdır. Homeros'taki eylem tamamen insani düzeydeki olguların birbirine eklenmesine odaklanmıştır, kişiler ve olaylar da insani düzeye yakındır.

Bu şiirlerin yazının geri dönüşüyle aşağı yukarı zamandaş olması bir tesadüf müdür? Yazı, bu şiirlerin yazılmasına katkıda bulunmuş olmasa da –ki bu belirsizdir–, şiirlerin saptanmasına, kalıcılığına hizmet ettiği açıktır. Yazı, çok sayıda başka şiirden farklı olarak, bizzat bu şiirlerin başarısı sayesinde onları derlemiş ve aktarmıştır.

Sözlü şiirden gelen Homeros'un iki destanı, bu gelenekten koparak edebiyatın hükümranlığını açmıştır. Sözlü şiirlerin uzun devamı, edebiyatın doğumunu sağlamış olan tedrici olgunlaşmayı açıklasa da, yeni bir çağın başlangıcını belirlemiş olan fetihçi uyanışı da buna eklemek gerekir.

Yine de durum bu kadar açık seçik değildir. Çünkü bu büyük açılışın tek bir defada mı olduğu ve iki destanın kaynaklandığı bu el yordamlı oluşumdan geriye bir şey kalıp kalmadığını kendimize sorabiliriz. Durum şudur ki, bu tedrici başlangıç ile oluşmuş bu büyük yapım çabası arasındaki birliğin ve çeşitliliğin payını saptamaya çalışan eleştirmenler tereddüt geçirmişlerdir. "Homeros sorunu" denen de budur.

4. Homeros sorunu. – Bu soru, 1795 yılında F. A. Wolf'un, Latince adı *Prolegomena ad Homerum* olan eserinin yayımlanmasıyla ortaya atıldı. Bu eser, Aubignac rahibinin

İlyada Üzerine Akademik Tahminler ya da Bilimsel İncelemeler adlı eserinden sonra yayımlanmıştır. Aslında 1664 tarihli olan ama 1715'te yayımlanan Aubignac rahibinin eseri de aynı esinin izinden gidiyordu ancak daha az yankı uyandırmıştı.

Wolf'un incelemesi, analist denen tezlerin yolunu açmıştı. Bu tezler o dönemden beri tekrar tekrar ele alınmış, iyileştirilmiş, düzeltilmiş ve gözden geçirilmiştir. Gottfried Hermann'ın, Lachmann'ın ve Kirchhoff'un adları bu sorunun tarihindeki köşe taşlarını oluşturmuştur. Onların ardından Wilamowitz, Van der Mühll ve Paul Mazon gelmiştir. Mazon, *Introduction à l'Iliade*'da [İlyada'ya Giriş] (CUF, 1942) bu tezlere edebi analiz üzerinde temellenen bir biçim verdi.

Bu tezler, Homerosçu destanların kaynağı olan uzun sözlü geleneği hatırlatmakta ve ilk taslağa yönelik rötuşları ve bu tedrici oluşumun elimizdeki metindeki izlerini saptamaktadır. Analizciler, destanlarda farklı tarihlerdeki öğelerin, az çok başarılı eklemelerin ve muhtemel çelişkilerin varlığını kabul ederler. Onlar, şu anki şiirler kadar geniş olmayan şiirlerin ilk halini bulup ortaya çıkarmaya çalışmışlar ve eski hallerine kimi ezgi ve ezgi gruplarını, daha kısa kimi bölümleri, oraya buraya katılmış birkaç dizeyi eklemiş olan art arda yapılmış katkıları tek tek ortaya çıkarmaya çabalamışlardır. Ve bu çeşitli eklemelerin az çok başarılı olduğu sonucunu çıkarmışlardır. Bu durumda, Homeros, en geç ve en az başarılı eklemelerden önceki şiirlerin yazarına verilen addır.

Bu eleştirmenlerin duygusunun temelleri yeterince ortadadır. Kökleri geçmişe dayanan sözlü gelenek tartışma-

sızdır. "Modern" bölümlerin varlığı da tartışmasızdır. Bu soruna duyarlılık göstermeye başladığımız andan itibaren, şiirlerin yapısındaki tuhaflıklar kendini gösterir.

Her eserde bulunabilecek türden, en az tutarlılıktaki küçük değişiklikleri bir yana bırakabiliriz. Örneğin *İlyada*'da V. ezgide (576) öldürülen bir kahraman XIII. ezgide (658) canlı olarak karşımıza çıkar ya da *Odysseia*'da bir zırh XVI. ezgide (295) öngörülürken, XIX. ezgide göz ardı edilmiştir: Hangi modern, yazılı eser bu dalgalanmaları önleyeceğinden emin olabilir ki?

Buna karşılık, iki destanda da daha fazla şaşırtan çelişkiler ya da eş sözcükler vardır.

Örneğin, *İlyada*'da Akhilleus'un, XI. ve XVI. ezgilerde bir elçi beklediğini ve sonunda onu kabul edip geri gönderdiğini görünce şaşırırız. Akhaların inşa ettiği duvarın VII. ve XII. ezgilerde bulunduğunu ama başka yerde görülmediğini görünce de şaşırırız. III. ezgideki tuhaf dövüşün (Paris Menelaos'a karşı) ardından, VII. ezgide aynı türden yeni bir teke tek mücadelenin (Hektor Aias'a karşı) niçin yer aldığını kendi kendimize sorarız. Bazı ezgilerin eserle bağlantısı düzgün gelmez. Dolayısıyla bunlar, köken itibarıyla yabancı olarak değerlendirilir: örneğin X. ezginin ya da Dolonia'nın yeri konusunda, Pisistratos'a gelene dek, bir kuşku olduğu rivayet edilmektedir.

Bu sorunlar, eylemin ikiliğinin gerektirdiği geriye dönüşler nedeniyle *Odysseia*'da daha da karmaşıklaşmıştır. Hatta eylemdeki bu ikiliği uzaklaştırmak isteyenler bile çıkmıştır. I. ve V. ezgilerdeki tanrıların iki toplantısını gerekçe göstererek, Telemakhos'la ilgili tüm ezgilerin bağımsız öğeler olduğunu, biraz beceriksizce bir tekrar yoluyla bağlan-

dığını ileri sürmüşlerdir. Tersine, şiirin sonuna doğru, Odysseus'un tanınmasındaki umulmadık gecikmelerden (hiçbir yere varmayan banyo sahnesi) rahatsız oluruz. Dolayısıyla burada da farklı versiyonların bir bileşimi olduğu sanılmaktadır. Özellikle burada da bazı ezgiler şaibeli ve geç döneme özgü gibi gelir. XI. ezginin önemli bir bölümü böyledir (Odysseus ölüler ülkesinde ya da ilk *nekuia* [ölüler diyarına birinci iniş]): Bu bölümün başını eski olarak kabul edenler bile, açıklamaları gereksiz yere şişiren geçmişin kadın kahramanlarına ya da büyük canilerine ilişkin uzun dizide geç dönem eklemeleri keşfederler. Anılan adlar Atina'nın ya da Thebai'nin kadın kahramanlarına bağlanır ve geri kalan kısımdan biraz farklı dinsel bir esin içerir. Aynı şekilde, XXIV. ezgi, ikinci *nekuia* ve hatta onu izleyen Laertes'i ziyaretle birlikte, Antikçağdan beri bir geç dönem ilavesi olarak kabul edilmiş ve Modernler de bu fikri büyük ölçüde benimsemiştir.

Tüm eleştiri ya da kınamaları burada sayamayız. Bunlar çok sayıda olup, bunların araştırılmasının yararı, metindeki dikkat edilmemiş sayısız ayrıntıya dikkat çekmeleridir. Ancak, birkaç bölümün diğerlerinden sonra yazıldığı herkes tarafından kabul edilse de, aynı araştırma başka yerde cevaplara yol açmıştır; ve eserin birliğini savunanlar, tuhaflıklarıyla bu şekilde ortaya çıkarılmış olguları edebiyata özgü gerekçelerle açıklamaya çalışmışlar ve genellikle de başarılı olmuşlardır.

Analizcilerin karşısına, eserin birliğini savunan okul çıkar. Bunlar, ayrıntılara dair bu sorunların genel izlenimi değiştirmesine izin vermeyi reddederler. Bu okul, geç dönemde yapılmış herhangi bir ilave olabileceğini kabul et-

mekle birlikte, öncelikle, eserin her yerinde algılanabilen bileşimin birliğine duyarlılık göstermektedir. Bu yeni bir doktrin değildir; ve diğer okuldan daha az kitaba esin kaynağı olmuştur. Bununla birlikte, analiz okulunun aşırılıklarına tepki olarak, önemi giderek artmıştır. Gerçekten de, destanların birbiriyle bağlantısız öğelere ayrılıp darmadağın edilmesi, hayranlık verici bir homojenlik etkisi yaratan ilk izlenimin tamamen tersi yöndedir. Şu da gerçektir ki, tek tek ele alınan bazı bölümler bir yana, analizcilerin ortaya koyduğu ünlü güçlüklerin yalnızca algılanması için bile yirmi beş yüzyıl beklemek gerekti.

Dolayısıyla, birlikçiler, anlatı içindeki herhangi bir sözcük yinelemesinin, herhangi bir gecikmenin, herhangi bir dolambacın kasıtlı olduğunu ve edebi amaçlarla ustaca kullanıldığını göstermeye çabalamışlardır.

Bu, teknik eleştiriyle edebi düzeydeki değerlendirmeleri karşı karşıya getiren bir sağırlar diyaloguydu. Bununla birlikte, yeni-analizciler olarak adlandırılan ve esasen Almanya'da W. Schadewaldt ile Yunanistan'da J. Kakridis'ten oluşan üçüncü bir okulun ortaya çıkışıyla birlikte bu iki yaklaşım birbirine yakınlaşacaktır.

Onların yaklaşımı, yukarda belirtilen sözlü şiirin evrimi üzerinde temellenir. Evet, Homeros uzun bir tarihin sonunda yer almaktadır; farklı köken ve tarihli kaynaklardan ödünç alır; ve onun eserinde kimi zaman bu kaynakların yansısı görülebilir. Ama, buna karşılık, hayır: Bu, homojenlikten ve edebi sanattan yoksun ayrı parçaların yığılmasıyla destanların hazırlandığı anlamına gelmez. Aslında, şair başlangıçta tek tek hikâyeleri kullanıyor, onları birleştiriyor, az çok başarılı bir şekilde kaynaştırıyordu. Ama, geç döneme

ait olduğu çok net bazı bölümler bir yana bırakılırsa, hazırlık çalışmasının özü bizzat şair tarafından yapılmıştır. Dolayısıyla ya bölümlerin düzenini karıştırarak metni yeniden yazmaktan vazgeçilecektir, ya da bir A şairi ile bir B şairini –başka birçok şairden de söz edilebilir– kararlı biçimde ayırt etmekten vazgeçilecektir: Tarih, bu tür ayıklamalara imkân tanımayacak denli karmaşıktır. Homeros incelemesi, kaynaklara inmeye ve başlangıçtaki bu çeşitliliğin işaretlerini ortaya çıkarmaya çalışan çok sayıda ayrıntılı karşılaştırmayla yapılabilir; ama bunların sonucu her zaman için, bu çeşitli malzemeye şairin kendine özgü damgasını basan, özümseme, değiştirme, yeniden yorumlama çabasını tanımlamak olacaktır.

Elbette ki bu sadeleştirilmiş bir özettir; çünkü yazarlar değiştikçe doktrinler ve argümanlar da değişir. Bununla birlikte, böyle bir yaklaşımın üstünlüğü, önceki bakış açılarını geniş ölçüde uzlaştırmak ve edebi çağın eşiğindeki çoklu geçmişini ve radikal orijinalliğini Homerosçu destanın bütününe iade etmektir.

Böyle bir bakış açısı içinde, Homeros'un adı, çeşitli tarihlerdeki çeşitli öğelerden yola çıkarak berrak bir bilinçle oluşturulmuş geniş bir şiirsel yaratının yazarı olarak görülür.

Bununla birlikte, burada hiç incelenmemiş bir sorun hâlâ vardır. Gerçekten de, şu ana dek, *İlyada* ve *Odysseia*'dan birlikte söz ettik; oysa, iki şiir arasında önemli farklılıklar vardır. Biçem aynıdır, genel esin aynıdır. Yine de iki destan iki farklı dünyayı getirmektedir.

Konuların farklılığı burada bir etken olabilir. Birisi bir savaşı ele almakta ve kahramanları karşı karşıya getirmektedir. Diğeri ise, bir geri dönüşü ve tek başına bir adamın

fırtınalarla, canavarlarla, büyücülerle karşı karşıya geldiği bir deniz yolculuğunun maceralarını işlemektedir. Ama bu farklılığın da, birçok başka farklılıkla birlikte açıklanması gerekmektedir. Diğer farklılıklar üslup ve alışkanlıklarla ilgilidir; ve iki şiirin yazılması arasında belli bir zaman farkı olması gerektiğini ileri sürmektedirler.

Tarihsel olarak, *Odysseia*, kolonizasyonun başlamasından önce muhtemelen pek dikkat çekmemiş olan Batı ülkeleriyle ilgilidir. Ve genellikle, 900'den önce Akdeniz'e pek yayılmış olmayan Fenikelilerden söz etmektedir. *İlyada*'da ise bunlardan tek bir kez söz edilir. Diğer yandan, *İlyada*'dakinden daha karmaşık bir toplumsal ve politik durum tarif edilmektedir. Ahlaki bakımdan *Odysseia*, örneğin, yalvaranlara merhamet hakkı gibi çeşitli kuralları kabul ederken, bunlar, *İlyada*'da o kadar net değildir. Tanrılar ise aynıdır elbette, ama *Odysseia*'da adalete *İlyada*'da olduğundan daha fazla bağlıdırlar; insanlara müdahale edenlerin sayıları daha azdır. Müdahale etmeleri için, örneğin Odysseus ile Athena arasındaki bağ gibi özel ve kişisel bir duygu gerekir. *İlyada*'daki açık çatışmaların yerini tanrısal gizeme olan saygı alır. Son olarak, edebi açıdan, *Odysseia* daha az güçlüdür, ama daha cezbedicidir, daha ölçülüdür, ara renklere daha fazla yer verilmiştir, daha ayrıntılı bir psikoloji görülür. *Odysseia*'da kimi zaman kahramanlığın bir tür reddine, epiğin bir anlamda inkârına rastlanır.

Bu farklılıklar iki biçimde açıklanabilir. Bunlar, aradan geçen zamanın oldukça uzun olmasına bağlı olabilirler ve genç bir yazar ile daha yaşlı bir yazar arasındaki ayrımdan kaynaklanabilirler. Veyahut, *Odysseia*'nın Homeros'un okulunda, aynı ilkelere ve aynı bütünsel bakış açılarına göre

hazırlanmış olabileceği, ama yine de Homeros'un değil, takipçilerinden birinin yaratıcı yönetimi altında hazırlandığı olgusundan kaynaklanıyor olabilirler. Bu durumda, o dönemin edebi yaratısının kişilere bağlı olmayan özelliği, hatırlamanın oynadığı rol ile geleneklerin anlamı, iki eser arasındaki akrabalıkları açıklayabilir.

İster istemez belirsiz kalacak olan sorunu çözüme bağlamayı bir yana bırakarak, burada, Homeros'u *Odysseia*'nın olduğu kadar *İlyada*'nın da yazarı olarak adlandırmaya ve iki destanı kendi aralarında, en derin özellikleriyle birbirlerine bağlayan özgünlüğü ve parıltıyı Homeros'un adıyla tanımlamaya devam edeceğiz. Destanla temas halinde olmamız, en azından burada eserin yazardan daha önemli olması gibi bir avantaj taşımaktadır.

II. Bölüm

EPİK DÜNYA VE TARİH

Önceki bölümde gördüklerimize bakarsak, epik dünya sanki bir dizi yüzyılın toplamıdır. Bu nedenle, hiçbiri hakkında bir tanıklığa sahip olmadığımızdan, destan derhal kurgusal ve edebi bir gerçeklik alanına yerleşir. Bu durum destanın kullandığı dilde olduğu kadar, anıştırdığı tarihin ya da toplumun verilerinde de hissedilir.

1. Homerosçu dil. – Homerosçu dil, yerleri ve zamanları ayrı bir dille, destan için yaratılmış bir dille birleştirmektedir.

Epik gelenekler elbette ki Yunan tarihinin çok gerilerine dek uzanıyordu. Bu iki destan da dikkate değer bir arkaizmi korumuştur. Bu arkaizmler VIII. yüzyılda artık kullanılmayacak, VI. yüzyılda ise daha az kullanılacaktır. Bu eski biçimlerin yerini, yine rastlanan, ancak genellikle daha modern başka biçimler almıştır. VI. yüzyıldan itibaren metne dil incelikleri dahil edilmiştir.

İlk biçimlere ulaşmayı sağlayan şey, genellikle ölçüdür. **ὁράω** fiili bir süre sonra **ὁρῶ** halinde kaynaşıp kısaldığından,

ölçü, ek bir kısalığı gerekli kılıyordu. Ozanlar da ῶ'yu bir kısa ve bir uzun olarak sürdürdüler. Bunun üzerine, hiç var olmamış bir ὁρόω yazılmıştır: böylelikle yazı, dilin unuttuğu eski kullanımın izini de korumuştur.

Aynı şekilde, ölçü kimi zaman kayıp bir ünsüzü, Ϝ ya da çift gama'yı da dikkate almaktadır. Bu çift gama kaybolduğundan, ünsüz yazılmasa da, telaffuz edilmese de ölçü olarak dikkate alınmaya devam etti –ama her zaman değil! Onun dikkate alındığı ya da alınmadığı durumlar hesaplandı; bu durumların daha eski ya da daha yeni görünümlü bölümlere denk düşüp düşmediği görülmeye çalışıldı; çift gama'nın hesaba katılmadığı yerde metin düzeltilmeye çalışıldı. Ama bu durumdan net bir sonuç çıkmadı. Çift gama'nın kalıp ifadelerde hemen hemen her zaman var olduğu doğrudur, başka yerlerde daha ender görülür, ama karışım değişmez ve ozanın ikili bir olasılık oyunundan yararlandığı ve arkaik biçimlerle modern biçimleri keyfince karıştırdığı kabul edilebilir.

Aynı şekilde, esine ya da işin kolayına göre, -οιο arkaik tamlayan durumu ile -ου modern tamlayan durumu arasında seçim yapıyordu (kimi zaman yeniden kullanılan -οο biçimleri dikkate alınmaz). Ya da (eski) -οισι ile (daha yeni) -οις çoğul yönelme durumu biçimleri arasında tercihte bulunuyordu ve ölçü de bu serbest çeşitliliği birleştirmeyi engelliyordu. Homerosçu dil, asla birlikte kullanılmamış olan ve bileşimleri tamamen edebi bir özgürlükten kaynaklanan çeşitli dönem biçimlerinin bir karışımıdır.

Daha da tuhafı, çeşitli diyalekt biçimlerini birleştirir. Homeros-sonrası dönüşümler şeklindeki dil inceliklerinden söz etmesek de, Küçük Asya'da aslan payını almış olan öğe-

leri –Aiolos ve İyon– destanların bir araya getirdiği aşikârdır. İyon, η'yi, genel Yunanca'nın uzun ᾱ 'sı yerine kullanır. Bu nedenle tercümeler kullanıma saygı gösterir ve Atina dili konuşurlar. Tersine, -ᾱο genetif'i [-in hali] bir Aiolos'cadır ve ölçü çok sık kendini dayatır. Genellikle biçimler yan yana bulunur: -μεναι mastarı Aiolos'cadır, -ειν mastarı İyoncadır; ikisine karışık olarak rastlandığı da olur. Homeros dilinin büyük uzmanı olan ve bu örnekleri aldığımız Pierre Chantraine şunu yazar (*Introduction à l'Iliade*, CUF, s. 108): "Homerosçu diyalekt, İyon ve Aiolos biçimlerinin ayrılmaz ortak-varlığıdır."

Bu karma durum çeşitli biçimlerde açıklanmaya çalışılmıştır. Kimilerine göre şiirler Aiolos dilinde yazılmışlar, sonra İyoncalaştırılmışlardır (daha sonra yer yer dil inceliklerine gidilmiştir). Başkaları ise, şiirlerin karşılıklı etkiler sayesinde iki diyalektin birbirine karıştığı bir bölgede oluşturulduğunu düşünmektedirler. Birbirine komşu bu biçimlerin, zaman içinde meydana gelen ve tıpkı şairin az çok eski biçimleri birleştirmesi gibi iki diyalekti kaynaştıran gerçek bir kaynaşmaya denk düştüğünü kabul etmek olgulara daha uygundur. Kimi zaman başka diyalekt biçimlerinin de görüldüğü eklenebilir: Kasıtlı çeşitliliğiyle Homerosçu dil, asla kimse tarafından konuşulmuş bir dil değildir. O, yalnızca şairlerin diliydi. Kaynaklandığı uzun geleneği ve şiirsel bir dil olma yönündeki kasıtlı özlemini bütünüyle yansıtmaktadır. Bununla birlikte, bir uzun iki kısa heceli, altı ölçülü dize, ikisi uzun, altı hecesiyle, konuşmada kullanılmıyordu! Daha sonraki dönemde, ölçü ve dilin kimi zaman klasik Yunan edebiyatında taklit edildiği olacaktır: Bu "Homerosçuluklar" her zaman için soylu gibi davranma

ve edebiyat yapma arzusuna denk düşer. Dışsal bakımdan destanın ilk özelliği gündelik gerçeklikten kopmasıdır.

2. Gelenek görenekler ve nesneler. – Epik dünya, aynı zamanda, biraz gerçekdışı bir dünyadır, her zaman ülküselleştirilmiş, çoğul bir geçmişe aittir. Bu dünyanın kişileri, kahramanlar ve krallardır, bugünün varlıklarından üstündürler.

Çoğu tanrı evladıdır, ki bu durum bile onları ayrı bir yere yerleştirir. Akhilleus, bir tanrıça olan Thetis'in oğludur, babası Pelea ise Zeus'un torunudur. Enea Afrodit'in oğludur, Sarpedon Zeus'un oğludur. Her koşulda, onlar normal insanlardan daha büyük, daha güçlü, daha değerlidirler. Bu biraz da kral olmalarından kaynaklanır. Ayrıca, çok hoş bir geçmişe mensup olduklarından da böyledir. Bir kahraman fiziksel bir cesaret gösterdiğinde, Homeros, döneminin insanlarından hiçbirinin, ne kadar paralansa bile bu cesarete erişemeyeceğini seve seve belirtir (V, 302-304 ve XX, 286-288; XII, 381-383 ve 447-449). Epik dünyanın içinde de daha güçlü bir kuşağın, canavarlara ve devlere karşı mücadele etmiş mitsel bir kuşağın anısı vardır. Yaşlı Nestor I. ezgide şunu söyler: "Baş edemez onlar gibilerle bugün bir tek kişi" (271-272). Destan, geçmişin kahramanlarının başarısından söz eder. Baş kahramanlar, şairin yaşadığı dönem açısından, çağdaş deneyimden üstün, apayrı varlıklardır.

Onların hepsi de güçlü, cesur, şeref peşinde koşan kişilerdir. Onlar "en iyiler"dir ve herhangi bir sıfatlarına leke düşmemesi için her şeyi göze alabilirler.

Bu basit ibareler bile şiirlerde geçmişin anılmasını, bir tanıklık olarak değil, geçmişte kalmış bir dünyanın güzel-

leştirilerek anıştırılması olarak ele almaya davet etmektedir.

Şairin anıştırdığı ve genellikle hiçbir tarihsel kesinlik kaygısı güdülmeden kendi aralarında bileşen somut gerçekleri yorumlamadaki güçlük buradan kaynaklanır. Somut gelenek ve görenekler ile gerçekliklerin yan yana olması, herhangi bir dönemdeki çeşitli kompozisyonlarla tarihlenemez, bunlar epik dünyaya dahil çeşitli gerçekliklerden serbestçe ödünç alınmıştır.

Ölüler (Mikenlerde olduğu gibi) gömülüyor mu, yoksa (Patroklos'un başına geldiği gibi) yakılıyor mu? İki kullanım kuşkusuz ki birbirini izlemiştir; ve Homeros kendi dönemi ile geçmişi iç içe geçirmiş olmalıdır. Tüm vücudu kaplayan uzun kalkan mı taşınır, yoksa küçük yuvarlak kalkanlar mı? Bunlar kuşkusuz birbiri ardına kullanılmıştır ve Homeros'un kahramanları kimi zaman birini, kimi zaman diğerini taşırlar –elbette ki şair en tuhaf, yani en eski kalkanları tasvir etmek üzerinde durur. Peki ya kadınların bir rolü var mıdır? Penelope'nin kaderine bakınca, hayır denebilir; ama Phaiakların hükümranı kraliçe Arete'ye bakarsak, bambaşka bir imge keşfederiz. Arete, Mısır'da uzun süre uygulanmış geleneğe uygun olarak, kardeşiyle evlendi. Homeros'a göre bu, kraliçenin aklından ve soyluluğundan kaynaklı istisnai bir durumdu. Ama burada, en büyük tanrıların tanrıça olduğu çok eski zamanların anısı yok mudur? Bu olağandışılıklar krallığında, başka yerde bilinmeyen gelenekler hüküm sürmektedir... Aslında, aynı özellikler konutlar için de gözlemlenir: Phaiakların lüks sarayı, tunçtan duvarları, efrizi, gümüş dikmeli altın kapılarıyla birlikte, Odysseus'un İthaka'daki sarayından çok farklı olup, başka bir döneme ya da

başka bir dönemin düşüne ait gibidir. Giysiler bile daima güzel, zarif ve parlaktır; ama kimi zaman farklılaşırlar ve çok titiz yorumcular kuşkuya kapılır. Pek bilinen bir örnek vardır: XXII. ezgideki tolga. Hektor'un ölümü üzerine, Andromakhe uzağa fırlatır. Homeros hükümdar tacını, hotozu ve örgü kordonunu, son olarak da Afrodit'in düğün hediyesi olan tülü sayar. Tüm bunların Doğulu ve eski bir hali vardır. Ama destanın başka hiçbir yerinde bunların adı anılmaz; hatta tanrıların kralını baştan çıkarmak için süslenen Hera bile ancak bir tül geçirir üzerine: "yepyeni, güzel bir örtüyle, gün gibi apaktı bu örtü" (XIV, 184-185). Güzel ve şatafatlı olmak kaydıyla her şeyi kabul eder Homeros.

Yine de doğal olarak bir ortalama tutturmak mümkündür ve denebilir ki Homeros'un dünyası esasen X. ve IX. yüzyıl dünyasıdır, çünkü şair daha önceki gerçeklikleri çok iyi bilmemektedir, ancak yine de kendi döneminden farklı bir geçmişi anmak için çaba gösterir. Moses Finley'in *Le monde d'Odysseus* [Odysseus'un Dünyası] üzerine incelemesinde kabul ettiği de yine bu postulattır. Bir toplum tasviri yapmak isteyen herkes için bu kolay bir tavırdır. Ama yine de burada bir ortalama söz konusudur ve genellikle, edebi bakış açısından, zamanların karışmış olması açıklayıcıdır.

Kimi zaman, şairin bilmediği eski gelenek ve göreneklerin varlığını metninden keşfetmek ilginç olur. Akhilleus genç Troyalıları Patroklos'un odunları üzerinde öldürdüğünde, arkeolojinin kanıtladığı eski bir gömme töreni yeniden karşımıza çıkar; ama şiirde, eşi benzeri görülmemiş bir intikam arzusundan kaynaklanan tek bir tavırla hareket ediliyor gibidir. Ve, Akhilleus Patroklos'un mezarı etrafında

Hektor'un cesedini üç kez sürüklediğinde ise, yine bir başka geleneğin söz konusu olduğu, bu kez de, çok sayıda metnin tanıklık ettiği gibi, bunun bir kutsama töreni olduğu çok açıktır. Bununla birlikte, Homeros bu davranışı da doruk noktasına varmış duyguların istisnai bir işareti olarak belirtir.

Bunlar sınır durumlardır. Ama genellikle şairin "eskileştirmek" istediği bir dünyayı, kendi fark etmeden işin içine giren kendi dünyasıyla yanyana koyduğu da görülür.

Birçok durumda, özellikle de karşılaştırmalarda olan budur.

Gerçekten de, şairin, karşılaştırma alışkanlığıyla metnine kattığı bu yeni boyutu dikkate almak gerekir. *İlyada*, tek bir toprak üzerinde çatışan savaşçılarla kralları karşı karşıya getirir. Ama karşılaştırmalar geri kalan her şeyi de işin içine katarlar: gökyüzü, deniz, fırtına, vahşi hayvanlar. Aynı zamanda köylülerin, oduncuların, buğday taşıyan eşeklerin, ahırdaki sineklerin mütevazı dünyası da vardır... Böylece, epik dünyanın fazlasıyla kahramanca olan yanı düzeltilmiş ve bize yakınlaştırılmış olur. Ama ilk bakışta göze çarpmayan zaman kaymaları da böyle oluşur. Gelenek ve görenek alanındaki kimi zaman farklılıklarını bunlar açıklayabilir: demircilik ve balık avlama bunun örnekleridir.

Kahramanlar çağı, tunç çağıdır. Demir o dönemde bilinmektedir ama hâlâ ender kullanılmaktadır. Aslında, destanda her şey –her şey ya da hemen hemen her şey– tunçtandır. Akhilleus yarışmaların ödülü olarak bir külçe demir sunduğunda, bu ödülün bedelini ve çiftçinin bunu nasıl kullanabileceğini öve öve anlatır (XXIII, 831 ve devamı). Ama sıfatlar ya da karşılaştırmalar aracılığıyla, Homeros kahra-

manların "demirden bir yürek"leri olduğunu ya da Kiklop'un yanmış gözünün su verilen demir gibi cızırdadığını söylemekten de geri durmaz. Konuşma biçimleri Homeros'un dönemine özgüyken, kahramanların silahları bir başka dönemindir. *İlyada*'da olduğu gibi *Odysseia*'da da tunca kıyasla demire çok daha az rastlanır.

Aynı şekilde, kahramanlar normalde yalnızca et yerler; balık yemeleri için dayanılmaz koşullar olması gerekir (*Odysseia*, IV, 368-369; XII, 329-331). Ama karşılaştırmalar sık sık balık avını anıştırır, ki bunun önemi şairin dönemine denk düşmektedir. Yine burada da *Odysseia* başta gelir; balık tutmak önemli bir kaynak olarak belirtilmektedir –kimilerinin geç dönem olarak değerlendirdiği bir bölümde görülür.

Ama özellikle savaş örneği karakteristiktir.

İlyada'daki savaşlarda araba kullanılmaktadır (kahramanlar ata binmez; bir kez hariç: *Dolonia* ezgisi özellikle geç döneme ait gibi gelmektedir). Ama Homeros'taki arabaların tuhaflığı şudur ki, bunlar savaşa katılmaz. Başka ülkelerde olduğu gibi, bu arabaların işlevi de başlangıçta savaş olmalıdır: Aslında Homeros böyle bir savaştan bir kez, o da *İlyada*'nın IV. ezgisinde (297 ve devamı) söz eder. Şiirlerin geri kalanında arabalar kahramanları ön saflara kadar taşıyıp orada beklemekten ve geri getirmekten başka bir işe yaramazlar. Böyle bir geleneği hayal etmek güç olduğu gibi, karışıklığa da yol açabilir. Belki de yalnızca Homeros'un şiirsel evreninde var olmuştur; belki de o arabalardan söz edildiğini uzaktan duymuş ve onlara geleneksel eserlerde rastlamıştır; bu durumda, arabalara dair artık bilinmeyen bir rolü, kahramanların bireysel değerini yüceltme kaygı-

sıyla uyarlamıştır. Aslında, insanların bu teke tek dövüşleri *İlyada*'nın özünü oluşturur. – Bununla birlikte, şairin döneminde yeni bir dövüş türü ortaya çıkıyordu: bunun sonucunda gayet sıkı donanımlı piyade birlikleri oluşacaktır. Ama yine de savaş herhangi bir kahramanın meziyetine değil, dayanışma içindeki insanlardan oluşan anonim kitlelere dayanıyordu. Oysa, *İlyada*'nın belirli bazı bölümlerinde bu tür dövüşün diğerlerinden iyice ayrılarak öne çıktığı görülür. XIII'te tekrarlanan bir dizi dizedeki (130 ve devamı) ve XVI'daki (214 ve devamı) durum budur: "Kargılar kargılara dayandı, kalkanlar kalkanlara, kalkan kalkanı destekledi, tolga tolgayı, er eri. Erler eğildikçe yeleli tolgalar parlak sorguçlara çarpıyordu." Eski savaş, kısmen unutulmuş ya da anlaşılmamış olarak varlığını sürdürür; gelecekteki teke tek dövüşü hazırlayan bir tanımın dolambacında modern savaş ortaya çıkar ve ikisi arasında az çok gerçekdışı, tamamen epik bir mücadele oluşur.

İki şiirdeki bu eklektizm, Homerosçu gerçekleri arayan bilginlerin son dönem keşiflerinin hem heyecan verici hem de hayal kırıklığına yol açıcı niteliğini açıklamaktadır.

3. Homeros ve yeniden keşfedilen gerçeklik. – Girit saraylarının zarafetini keşfettik. Mikenlerin zenginliğini keşfettik. Troya bölgesini keşfettik. Tüm bunlar şaşkınlık vericidir. Ama bütün bunlar, şiirleri okurken hayal gücümüzü daha rahat kullanmak dışında bize bir şey öğretmemiştir. Mikenlerin altın maskesi, Homeros'un "bol altınlı Miken"ine (*İlyada,* VII, 180; XI, 46; *Odysseia,* III, 304) güçlü bir ima olsa da, aslında, adı anılan Homeros kahramanından yüzlerce yıl önceye dayanır. Aynı şekilde, Troya bölgesi-

ni seyredebilmek ve destanın sahnelerini orada canlandırabilmek, destanın varlığını güçlendirir. Ama mesafeler ve işaret noktaları tam bir çerçeve çizmemektedir: belki de Homeros bölgeyi kulaktan dolma işitmiştir; ve ayrıntılar şiirsel yaratıya boyun eğmiştir –tersi değil. Sonuç olarak, birden bire Miken saraylarının belgelerini, Agamemnon'un çağdaşı belgeleri okuduk ve tüm Homeros'un yeniden yorumlanabileceğine inandık. Sonra da hayal kırıklığına uğrandı. Burada da, senyörün –*anax*– aniden tarihin gerçekliğine dahil olduğunu görmek heyecan vericidir. Ama deşifre edilen belgelerden, şiirlerde benzerine hiç rastlanmayan bir bürokrasi hesaplar ve listeler ortaya çıktı. Homeros, güçlü bir şekilde örgütlenmiş bu krallıkları tanımış gibi gözükmemektedir: her koşulda epik anlatıların bunlara bağlanmaması doğaldır. Belgeler gerçekliğin başka bir yüzünü teslim ediyordu. Homeros'un dünyasının gerçekten var olduğunu göstermek yerine, bunun, epik eserin idealleştirilmiş alanına nasıl ait olduğunu gösteriyorlardı. Kimi zaman, bu tabletlerin üzerinde Homeros kahramanlarının adları bile okundu; örneğin, Akhilleus (Knossos'ta) ve Hektor (Pylos'ta). Ama bunlar Homeros'un kahramanları değildir. Bu kahramanların ozanlar tarafından uydurulmuş olmadığı ve o dönemin moda adlarının onları verilmediği bile kesin olarak söylenemez. Sonuç itibarıyla Hektor Troyalı'ydı... Aniden ortaya çıkan belgeler ile şiirlerin içeriği arasında, *Roland'ın Şarkısı* ile Roland döneminin bilinen olayları arasında olandan daha sıkı bir ilişki yoktur.

Buna karşılık, son yirmi otuz yıldaki büyük keşiflerden şiirlerin açıklanmasına geçiş kolay olmasa da ve fabl aracılığıyla sezilen tarih karşısında belirsiz bir coşkuyla yetinmek

gerekse de, arkeoloji ile eser arasında sıkı bir ilişki ve ani bir çakışma oluşturan anlık buluşmalar vardır. Nesnelerdir bunlar – ve doğal olarak farklı dönemlerin nesneleri.

Söz konusu nesneler sıradan şeyler değil, Homeros'un tasvir etmeye çabaladığı kayda değer nesneler olduğundan bu buluşma da hayranlık vericidir. Kimi örnekler pek bilinir. *İlyada*'nın X. ezgisinde Odysseus'un başına geçirdiği ve "öküz derisinden" olan ve dışına, "bir yaban domuzunun ak dişleri çepeçevre, sık sık, ustaca dizilmişti" (261-265) denen tolga buna örnektir: Miken belgeleri bu tür örneklerle doludur. Pylos'daki Nestor sarayında bulunan bir fresko, İÖ 1200 dolaylarında bu tür bir tolganın resmini gösterir ve Thera-Santorini'deki Akrotiri'de bulunan bir fresko da İÖ 1480 dolaylarından böyle bir tolga gösterir. Başka deyişle, Odysseus'un bu başlığı, *İlyada*'da türünün tek örneğidir ve çok eski bir anıdır, Homeros'tan çok önce bile ender bulunan bir nesne olmalıdır: Yüzyılları aşmıştır ve tasvir aniden bizim için doğrulanabilir olmuştur.

Aias'ın, yedi kat tosun derisinden yapılmış, sekizinci –tunç– bir tabakayla kaplı "kule gibi" büyük kalkanı da aynıdır (*İlyada*, VII, 219-223): Arkeoloji bunun resimlerini ortaya çıkarmıştır ve Thera freskosu örneğinde bunu yabandomuzu dişli tolgayla birlikte görürüz; ama belgeler bu tür kalkmış Troya Savaşı döneminde neredeyse tamamen ortadan kalktığını olduğunu göstermektedir...

Aynı şekilde, Nestor'un kupasını da Homeros özenle, nadide bir eşya olarak tasvir etmiştir (*İlyada*, XI, 633-635: "...Bir de iki ayaklı çok güzel bir kupa. Altın kakmaydı kupanın üstü, kulpu vardı tam dört tane, gagalıyordu her kulpu altından iki kumru."): Schliemann'ın kazılarında bu-

na çok benzeyen bir kupa ortaya çıktı; tek farkı yalnızca iki kulpu olmasıdır. Sonraki yüzyılların buluntuları arasında bu Miken kupasının benzerine hiç rastlanmamıştır. Dolayısıyla, her koşulda, tuhaflıkları ya da güzellikleri nedeniyle anlatı geleneğinde anısı korunmuş ve gerçekliğine tanık olduğumuz nesnelerle karşı karşıya olabiliriz.

Başka durumlarda, daha eksik bir tanıklıkla karşılaşırız. Ama bunlar da şairin saygıyla andığı ve sonradan az çok kaybolmuş sanat teknikleri olduğundan bir o denli çarpıcıdır. Homeros, Hephaistos'un Akhilleus için imal ettiği kalkanın güzelliğini anlata anlata bitiremezken, Miken'de bulunan hançerlerde uygulanmış olan kakma tekniğinden söz etmektedir. Kral Alkinoos'un idealleştirilmiş sarayından söz ettiğinde, kapı ve dikmelerdeki altın ve gümüşten bahseder; ama lacivert taşından ya da gök mavisinden bir efrizin de adı geçer (*Odysseia,* VII, 87); Miken mezarlarında bu maddenin parçaları görülmüştür ve Tiryns'de bu türden kakmalardan yapılma bir efriz ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla bu da geçmişten gelen bir anıdır ve aslına sadıklığı bugün ölçülebilmektedir. Buna karşılık, Kıbrıs Kralı Kinyras'ın Agamemnon'a armağan ettiği zırhta da aynı madde bulunur (*İlyada,* XI, 23-28). Oranın Miken'le alakası yoktur ve zırh daha yakın dönem çalışmasıdır ve Fenike etkisi altındaki Kıbrıs bu konuda eşsizdir. Homeros'ta, güzel nesnelerden alınan haz, arkaizmi egzotizmle birleştirmektedir.

Ve her şey birbirine karışır: Yabandomuzu dişli eski tolganın, genellikle son döneme ait olduğu kabul edilmiş olan *İlyada*'nın özellikle X. ezgisinde görüldüğünü de hatırlamak gerekir. Kahramanların ilk kez ata bindiğinin görüldüğü

ezgi de böyledir: En eski ile en yeni hiç sorunsuz yan yana bulunur.

Tarihin çeşitliliği şiirde birleşmektedir.

4. Tarih ve şiir. – Tüm bu nesnelerin en göze batan yanı, gerçekten de, anırnsamanın muhteşemliğine katkıda bulunmalarıdır. Homeros eşyasını nerede bulursa oradan alır. Çok uzak bir geçmişten anılar derlemeyi sever. Bunu bulamazsa, daha yakın bir dünyayı hatırlar. Ve fırsat çıktığında da, tüm bu harikuladeliklere yenilerini, açıkça gerçekdışı olan başka harika şeyleri ekler.

Bu açıdan en çarpıcı örnek Hephaistos'ta görülür. O, elbette bir tanrıdır. Bu tanrısaldemirci, şu anki nesnelerden ve geçmişin görkemli dönemlerindekilerden bile daha hayranlık verici nesneler imal edebiliyordu. Akhilleus için de eşi benzeri olmayan bir zırh yapacaktır. Kalkanın tarifine XVIII. ezginin 478-608. dizelerinde rastlanır. O dönemin tekniklerine uygundur, ama her şey, gerçekte mümkün olan şeylerin en güzelinden daha güzel, daha zengin ve daha süslemelidir. Aslında, kalkan tüm dünyayı temsil eder: gökyüzü ve deniz, güneş, ay, yıldızlar, barış içinde bir site, bir düğün, dans eden erkekler, bir mahkeme duruşması, ve de iki ordunun kuşatması altındaki savaş halinde bir site, surlarda kadınlar ve çocuklar, erkekler savaşmak için yürüyüş kolu oluşturmuş, tanrılar da onlarla birlikte, sonra savaş. Kalkanda erkeklerin çalıştığı bir tarla, hasat yapılan bir mülk, bir bağ, sürüler, dans eden erkeklerle birlikte dans edilen bir yer de vardır... Kısacası, insan yaşamının tüm çeşitliliğini içeren bir resim koymuştur: Bu imkânsız başarı, insan tekniklerinin en üst düzeyinde yer alır, ama daha da ötededir,

gerçekdışının içinde yer alır. Dünyadaki hiçbir kazı çalışması böyle bir kalkanı ortaya çıkartamaz. Dahası, Homeros bize Hephaistos'u, çalışmaya başlamadan önce, altın tekerlekli yirmi tane üçayağı hazırlarken gösterir: "kendi kendilerine girsinler diye tanrıların toplantısına, sonra gene gerisin geri eve dönsünler diye, görülmeye değer şeylerdi bunlar" (XVIII, 376-377). Yunanca'da bu üçayaklarının "otomat" olduğu söylenir. Hephaistos da yürümek için iki hizmetkâra dayanmaktadır: "Efendilerine yardım ediyordu altından iki uşak, bunlar benziyordu canlı kızlara. Akıl vardır onların içinde, sesleri vardır onların, güçleri, ölümsüz tanrılar vermiştir onlara iş görme gücünü...": akla sahip otomat bugün bile bizim düşümüz değil midir? Aslında tanrısal demircinin eserleri gerçeklik çerçevesinin dışına çıkmaktadır; tıpkı tüm kahramanların da bir tanrı onlarla ilgilendiğinde ya da bir şair onları yeniden yarattığında gerçeklikten çıkması gibi.

Bu nedenle, tarihin şiirle buluşmasının yalnızca şiirlerin hazırlandığı hammaddeyi ölçmeye yardım ettiğini söyleyebiliriz: onların gerçeklikleri ve özleri başka yerdedir.

Yine de canlılığını koruyan ve genellikle etkileyici olan iki tür araştırmayı burada bir yana bırakmamızın nedeni budur.

Birincisi tarihle değil, coğrafyayla ilgilidir. Victor Bérard, hayranlık verici çalışmalarında, gerçekten de Odysseus'un Akdeniz'deki yolculuk ve evrelerini saptamaya çalışmıştır. Bu çalışmalar, Lotosyiyenler Adası'nın Cerbe olduğunu, Kikloplar ülkesinin Napoli Körfezi'nde bulunduğunu, Aiolos Adası'nın Stromboli olduğunu vs. oldukça

kesin biçimde saptamıştır. Aynı şekilde, Stromboli'nin parçası olduğu Lipari Adaları da hâlâ "Aiolos" Adaları diye bilinmektedir, tıpkı Kirke'nin anısının, Güney İtalya'daki Kirkeo tarzı at binişinde varlığını sürdürmesi gibi. Ölüler Mabedi Averne Gölü yakınında olmalıdır, Kharibdis ve Scylla, Messina Boğazı'nın her iki tarafıdır. Calypso çukuru, daha uzakta, Cebeliktarık'a doğru olmalıdır; Phaiaklar ülkesi ise, geleneksel anlatılara uygun olarak, Korfu'dadır.

Bu araştırmaları anmak uygun olur. Bazıları daha ikna edicidir. Kimileri daha az. Her koşulda, Batı Akdeniz'in yaygın biçimde biliniyor olduğunu saptamak heyecan vericidir. Burada yine de bu yan üzerine hiç durulmamıştır, çünkü tarihten olduğu kadar coğrafyadan da kaynaklanır: Doğru ve sahici birçok bilgiye Homeros bir cahillik payı ile bir hayal gücü payı katmıştır ve belki de çeşitli efsaneler birbirine karışmış, bulaşmıştır. Bu bölümlere, Argonautlar destanından alınma ve başlangıçta Karadeniz tarafında bulunan destan öğeleri kattığı doğru olabilir (1921 yılında K. Meuli bunu ortaya çıkarmıştı).

Akha kazı alanlarının keşfi, Odysseus'un konak yerlerinin ziyaret edilmesi gibi insanı düşlere daldırtır ve *Odysseia*'ya –tıpkı arkeolojinin *İlyada*'ya verdiği gibi– güçlü bir varlık katar. Ama *Odysseia*'nın coğrafyaya bağlılığı, *İlyada*'nın tarihe sadakatinden daha fazla değildir; ve burada da, uzun bir aktarım ve uyarlama çalışması şairi yavaş yavaş özgürleştirmiştir.

Ama yine de bu özgürlük konusunda fazla önyargıda bulunmamak, her koşulda, nerede olursa olsun ve hangi dönem olursa olsun, onun üzerinde ağırlık oluşturan koşulları önemsemezlik etmemek gerekir. Bir başka araştırma

dizisi bu soruyu ortaya atmaktadır: *İlyada*'da olduğu gibi *Odysseia*'da da tarih rövanşı alabilir ve şairin yaratısına rehberlik edebilir.

Böylece kimileri, bazı bölümlerin işleniş tarzında, bazı kahraman ve tanrılara, bazı halklara verilen önemde, falanca hükümdar ailesinin, filanca mabedin ya da siteler arasındaki herhangi bir düşmanlığın etkisini görmek istemişlerdir: Khalkis ile Erythrai arasındaki ezeli düşmanlık Lelantine savaşında ifade bulacak ve *Odysseia*'nın kimi bölümleri üzerinde etkili olacaktır (örneğin F. Robert'in *Homère*'ine göre, Kiklop ve Phaiaklar üzerinde).

Bu araştırmalar bize tam zamanında şunu hatırlatmaktadır ki, tarih yalnızca şairin anıştırdığı şey değildir; aynı zamanda, onun anımsamasını yöneten şeydir de. Bu etkinin sınırlarını çizmek her zaman heyecan verici olur. Bu konuda yine de gerçek kesinliklere değil, yalnızca metnin özelliklerine dayalı önermelere varabiliriz.

Koşulların bu etkisinin yanı sıra, her zaman için şairin eserinde belirtilmiş temel niyetlerine uzanmak da gerekecektir: Bu eser, bütünüyle, tarihten yola çıkarak, tarihin akışı içinde ve belli ölçülerde de tarihe karşı yaratılmıştır.

III. Bölüm

ŞİİRLERİN YAPISI

Homeros destanlarını doğurmuş olan koşulların, dönem ve kaynakların karmaşıklığı saptandığında, bu karmakarışık yolların sonunda, olağanüstü uyumlu yapıdaki destanların ortaya çıktığını görmek her seferinde şaşkınlık yaratır.

İki şiirde de yirmi dört ezgi bulunur. Bu bölümlenme geç döneme özgü olsa da (geleneğe göre Aleksandren dizesidir), gerçek bir içsel zamana denk düşer; özellikle şiirlerin kapsamına dair bir fikir verir. Bu kapsama rağmen, birlik izlenimi kendini dayatmaktadır: *İlyada*'da daha kusursuz, *Odysseia*'da ise daha incelikli olan kompozisyon, bütünü içinde, mimari bir kusursuzluk mucizesidir.

I. – İlyada

İlyada'da konu daha ilk dizelerden itibaren kendini belli eder: "Söyle, tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle. Acı üstüne acıyı Akhalara o kahreden öfke getirdi..." I.

ezgide anlatılan Akhilleus'un öfkesi, onu esiresi Briseis'i elinden almış olan Agamemnon'un karşısına çıkartır. Ölümcül yaralar alan Akhilleus kavgadan çekilir. Tanrı annesi Thetis'e yanıp yakılır, o da Zeus'a seslenir: Akhalılar oğlunun onurunu iade edene dek Troyalılara zafer kazandırsın ister. Zeus bu isteği kabul eder. Bunun üzerine Akhilleus'un tamamen insani öfkesi ile gelecekteki savaşları yönetecek olan yazgı artık birbirine sıkı sıkıya bağlanmış olur: 5. dizede belirtildiği gibi bu "Zeus'un buyruğu"dur.

Gerçekten de, Akhilleus'un yüreğinde cereyan eden iç dram anlatının önemli zamanlarına damgasını vurur.

Akhilleus öfkesini uzun süre kafasında evirip çevirir. Bu sırada, acı ve tatlı olaylara rağmen zafer, öngörüldüğü gibi, Troyalılardan yana kendini gösterir; bunun üzerine, X. ezgide Agamemnon Akhilleus'a bir elçi gönderir. Elçi başarısız kalır. Savaş yeniden kızışır.

Önceden duyurulmamış, ama Akhilleus'un tamamen insani nedenlerle savaşa geri dönmesine yol açacak bir olay bu dönemde meydana gelir. Akhalıların başına gelen dertler karşısında, Akhilleus'un dostu Patroklos, merhamete kapılarak, onun yerine savaşa gitmek için izin ister: Akhilleus'un silahlarını ödünç alacaktır, Troyalıları korkutmanın zamanıdır... Akhilleus kabul eder. Ama Patroklos fazlasını yapar; kavganın öfkesine kapılır; öldürülür. Bu *İlyada*'daki gerçek dönüm noktası olan XVI. ezgidir.

Bunun ardından her şey değişir: Akhilleus savaşa geri dönmeye karar verir. Ve olayın güzelliği fark edilir: Başlangıçta sezildiği gibi, tatmin bulmuş bir gurur duygusuyla dönüyor değildir savaşa, bir yas ve dostluk duygusuyla, öfke ve vicdan azabıyla katılmaktadır. Patroklos'un ölümü onda

yeni bir öfkeye yol açmıştır, ama bu kez öfkesi, dostunun katiline karşıdır. Savaşa geri dönme kararı, aslında anidir (XVIII. ezgi). Gerçekten de Hektor'u öldürür (XXII. ezgi). Ve ancak tanrıların ve yaşlı Priamos'un aracılığı sonucunda Hektor'un cesedini geri vermeyi kabul edecektir (XXIV. ezgi).

I., XVI., XVIII., XXII. ve XXIV. ezgilerde tek ve birbiriyle bağlantılı bir macera cereyan eder; gayet belirgin evreleri vardır. Bu olay akışına hükmeden iç güç, bizzat Akhilleus'un kişiliğinde, öfkesinde, sonra da acısında, intikam arzusunda ve nihayet durumu kabullenişinde yatar. Bu ezgiler *İlyada*'nın iskeletini ve patetik yanını oluşturan güçlü dönemlerdir.

Ama, dahası, ezgiler bütünü dikkate alındığında, bir dizi işaret bu bağlantıya bir tür trajik zorunluluk verir.

Zeus'un niyetinin anılması bunlardan biridir. Çünkü bütün kavgalarda bu niyet asla gözden kaçmaz. Niyetin gerçekleşmesinin gecikmesi için, Akhalıların dostu olan tanrılardan birinin Zeus'un dikkatsizliğinden ya da uykusundan yararlanması gerekir; ama bu da asla uzun sürmez. Her an büyük bir gelişme olabileceği, Akhilleus'un savaşa geri dönmesinin zorunlu olacağı ve onun da geri döneceği bilinmektedir.

Ama böylelikle kendi yazgısını da belirleyeceği bilinmektedir. Çünkü bir kehânet, Hektor'u öldürdükten sonra onun da öldürüleceği yolundadır. I. ezgide sözü edilen Akhilleus'un pek yakında öleceği fikri, IX., XVIII., XIX. XXI. ve XXII. ezgilerde giderek belirginleşir. Böylelikle, eserin birliği, düzenli ve acımasız bir gelişme duygusuyla tamamlanır.

Akhilleus'un yakında öleceği kehânetine bağlı trajik anlam, *İlyada*'ya, anlatılan eylemin ötesinde, zaman içinde

sürme imkânı verir. Aynı şekilde, destan da yeni bir başlangıç izlenimi vererek, önceden akıp gitmiş olan dokuz yılı özetlemeyi başarır. Böylece, II. ezgide, mevcut kuvvetler, her birinin başındaki kişiyle birlikte sayılırken, III. ezgide de yaşlı Priamos'un güzel Helen'e sorduğu sorular sıralanır: surların tepesinden, Akhalıların önde gelen şeflerinin isimlerini saymasını ister ondan. Akhilleus'un öfkesi etrafında oluşan destan, bu birkaç haftalık olaylar içine (hatta ateşkes zamanı dikkate alınırsa daha kısa), sürmekte olan savaşın ve geleceğinin arka plandaki bir perspektifini de dahil etmeyi başarır. Destanın bütünündeki tablonun kesinliği ve her şeyi yoğunlaştırmasındaki maharet Aristoteles tarafından hayranlıkla ortaya konmuştur (*Poetika,* 23, 1459 *a* 30).

Bütündeki bu güzel tablo *İlyada*'ya inkâr edilemez bir güç ve insanlık verir. Ama bu güçlü zamanlar etrafında düzenlenmiş olan destanın konusunun bile, çizilen tablonun kesinliği ile çeşitliliği bağdaştıran kompozisyonun incelikli anlamına boyun eğer gözüktüğünü de eklemek gerekir.

Bu durum, başka şeylerin yanı sıra, eserin büyük bölümünü oluşturan savaşlar için de doğrudur –bir an bile monotonluk yoktur.

Başlangıçta, başarı değişkendir. Ve ana dramla sıkı ilişki içinde değişir. Kabaca, dört dönem görülür. İlk savaş III. ezgiyle başlayıp VII. ezgi de dahil olmak üzere sürer: sonuç belirsizdir; gece dolayısıyla kesintiye uğrar. İkinci savaş VIII. ezgide sürer; Akhalıların aleyhinedir. Yine gün batımında sona erer, ancak X. ezgide savaş bir gece harekâtıyla sürer. Troyalıların üstünlüğü ertesi gün de devam eder; ve XVI. ezgide Patroklos'un müdahalesine yol açan başarılar dizisi

bu bölümde yer alır. Buradan itibaren, Akhalıların durumu düzelir. Akhilleus'un savaşa geri dönmesiyle birlikte, XX-XXII. ezgilerde başarıdan başarıya koşarlar. Böylece, başlangıçta tarafsız olan şans, önce bir tarafın, sonra diğer tarafın yardımına koşarken, eylem de yer değiştirir, önce Akhalıların tarafına, sonra da yeniden Troya siperlerine geçer.

Dahası, bu savaşlar tür ve yöntem de değiştirir. En uzunu olan ilki, iki teke tek savaşla (III ve VII) çevrilidir. Gösterilen yiğitliklerle göğüs göğüse savaşlar birbirini izler; düzlükteki savaştan surları ele geçirmek için verilen savaşa geçilir (XII). Buna beklenmedik olaylar eklenir: bir anlaşma imzalanır, sonra bozulur (III, 245 ve devamı; IV, 73 ve devamı); IX. ezgide bir elçilikten söz edilir, X. ezgide bir gece pususundan. Ama özellikle anlatı durur, kahramanların başarıları birbirini izler: örneğin V. ezgi Diomedes'e odaklanmışken, XI. ezgi Agamemnon'a, XVI. ezgi Patroklos'e, XX. ezgi Akhilleus'a odaklanır. Dahası, her fırsat çıktığında anlatı kesilerek, genel planda, kâh bir yaralanma (Menelas, IV. ezgide, 125-220), kâh özellikle iç parçalayıcı ya da acımasız bir ölüm gösterilir (örneğin Sarpedon ve Kebriones, her ikisi de XVI. ezgide Patroklos tarafından, kendi ölümünden hemen önce öldürülmüştür, veyahut Hektor'u öldürmeyi bekleyen Akhilleus'un öldürdüğü Lykaon).

Ama bu çeşitlilik, tesadüfi bir sıralanma değildir; âlâkası yoktur: ilk savaş, bu çerçevedeki teke tek iki muharebeyle birlikte sakinliğini korusa da, Hektor'un öldüğü XXII. ezgiden hemen önce doruk noktasına çıkarak bu çatışmanın iyice yaygınlaşmasını gerektirir: XX. ezgide mucizeler vardır; Poseidon ve Apollon olaya karışırlar; hatta XXI. ezgide ırmak bile işe karışır, ardından ateş, bir süre sonra da tanrılar

karışır. Aynı zamanda insan kıyımı da şiddetlenir; hiç merhamet kalmaz. Savaşların ritmi, olayın hareketini izler.

Bu aynı bütünün içerisinde, savaş sahneleri, bu olaya onları daha sıkı bir şekilde bağlayan başka savaş sahneleriyle yer değiştiriyor olmasaydı bunun pek bir önemi olmazdı.

Öncelikle, tanrılar arasındaki çatışmalar vardır. Onların rolü temel önemdedir, çünkü savaşların kaderi Zeus'un niyetine bağlıdır ve Zeus da bölünmüş tanrılar dünyası üzerinde hüküm sürmektedir. Bu tanrıların her iki tarafta da oğulları, dostları, sadık adamları vardır ve onlar tanrıların sürekli müdahale etmelerini isterler. Olayın cereyan ettiği iki plan buradan kaynaklanır. Daha en başta, kindar Akhilleus Thetis'i Zeus'un huzuruna gönderir. Zeus'un kararı ise tanrılar meclisini isyan ettirir: 496-611 dizelerinde tanrılar aralarında kavga ederler. Ardından, tanrıların başka toplantıları da görülür. Bu toplantılardan birinde, IV. ezginin başında, anlaşmanın bozulduğu ve savaşın tekrar başladığı kabul edilir. VII. ezginin başındaki (ikinci savaşın başı) bir başka toplantıda Zeus görüş belirterek tanrıların savaşa karışmasını engellemek ister. XX. ezginin açılışı olan toplantıda ise, tersine, karışmalarına izin verir. Bu, son savaş olacak ve Akhilleus Hektor'u öldürecektir. Ve yine bir tanrılar meclisi, XXIV. ezgide, Akhilleus'un sertliğini kınar ve Hektor'un cesedini yakınlarına vermesini diler. Olayların önemli anları, böylelikle, tanrıların kararına bağlanmıştır. Bunların anlatılması destana yalnızca çeşitlilik katmaz; fazladan bir boyut da verir.

Ama, tek tek tanrıların yapıp ettiklerinin savaşların akışında önemli bir yer tuttuğu da buna eklenir. Tanrılar

koşum hayvanlarını yönlendirir ya da onların yollarını saptırırlar, savaşçıları aldatırlar, insan kılığına girip savaşırlar. Tanrıların Zeus'a itaat etmeleri ve hiçbir şey yapmamaları gereken dönemde bile Poseidon gizlice müdahale eder. Dahası: Hera, hileyle Zeus'u uyutur; ve bu beklenmedik olay, savaşların anımsanmasını hoş bir bölümle keserek, savaşa ikili bir olay katar: Zeus uyurken Akhalılar zafer kazanır, uyandığında ise Troyalılar zafer kazanır. Sonunda, Akhilleus'un savaşa geri dönmesi için bir zırh gerekir ve XVIII. ezginin neredeyse tümü bize Thetis'i Hephaistos'un evinde, kahramana yeni silahlar yaparken gösterir: Savaşlar arasındaki bu sakin sahne, bu tasvir, aynı zamanda, savaşa giren Akhilleus'un geri dönüşe görkemli biçimde hazırlanmasıdır ve destanın bütünündeki temel planı öne çıkarmanın bir aracı olur: Akhilleus kendi silahlarını Patroklos'a ödünç vermişti; Patroklos'un ölümü üzerine Hektor bunları alır; ve bu tavır, onun pek yakında öleceği haberini Zeus'un vermesine yol açar (XVIII, 200-208): yeni silahların imalatı, olayların dönüm noktası olur. Tanrılarla ilgili bölümler yine monotonluğu parçalamaktan fazlasını yapmaktadır: Bağlantıları güçlendirmekte ve bütünün trajik anlamını ortaya çıkartmaktadır.

Kişiler arasındaki kavgaların rolü de aynıdır.

Akhalılar tarafında bu sınırlıdır, çünkü bir savaşçılar karargâhındayızdır; ama nitelik niceliği telafi eder: Birbirlerinden çok farklı olan Akhilleus ile Patroklos'u birbirine bağlayan duygular, Akhilleus'un müşfik hatırsayarlığı, sonra da umutsuzluğu, Briseis'in pişmanlıkları; tüm bunlar dokunaklı bir zarafetle ele alınmıştır. Ama aynı zamanda, bu sevgi ile bundan kaynaklı umutsuzluk, gerçekten de eylemin

temel güçleridir. Akhilleus, Patroklos'a olan saygısından dolayı onun gitmesine izin vermiştir. Akhilleus'u yeniden savaşa yollayan, öldürmeye ve acımasızlığının zincirinden boşanmasına yol açan şey, dostunun ölümünün neden olduğu umutsuzluktur. Yas içinde yerde yattığı ve Nereus kızlarıyla çevrili annesinin gelip ona kavuştuğu XVIII. ezgideki büyük an anlam yüklüdür: yerde yatan bu kişi, kendi ölümünü beklerken, amansız bir intikam için ayağa kalkacaktır.

Troyalılar tarafında ise olaylar daha ayrıntılıdır: Hektor'un etrafı tüm ailesi ve çok sayıdaki karılarıyla çevrilidir: Hekabe, Andromakhe, Helen–ayrıca, annesinin kollarında küçük bir çocuk da vardır. Homeros bu insan varlıklarla, yalnızca üslup çeşitliliği için değil, destanındaki olaya son derece eşsiz bir trajedi kazandırmak için de oynamasını bilir. İki ezgide Hektor'un bu çevresine geniş yer verilir. Önce, VI. ezgide, Hektor şehre dönmüştür ve sırasıyla Hekabe, Helen ve Andromakhe'yle buluşur: Ezgi, Hektor'un Andromakhe'yle vedalaşmasıyla doruğa erişir. Bu, sevgi dolu, mahrem bir sahnedir, ama kaygı, ve ardından da ölümün ve bozgunun büyük ölçüde kesinliği kendini gösterir. Gayet insani bu sahne, bütün savaşlardaki bütün trajik yasların sembolü olarak görülür. Ama, aynı zamanda, *İlyada*'nın sonundaki sahnelerle trajik anlamda güçlü bir benzerlik de kurar. Hektor'un öleceği son savaş sırasında, Priamos ve Hekabe iki kez karşımıza çıkar. XXII. ezginin başında, oğullarının bu savaştan vazgeçmesi için yalvarmak üzere kısa bir an belirirler. Aynı ezginin sonunda ise oğullarının ölümüne ağlarlar. Ve sonunda Andromakhe da acıya teslim olur. Aslında, Akhilleus'un zafer ezgisi yasla son bulur; destanın kendisi de yasla kapanır. XXIII. ezgi, ölmüş Patrok-

los'un anısına düzenlenen oyunlara ayrılmıştır; XXIV. ezgi Troya'ya getirilen Hektor'un cesedinin geri verilmesiyle ilgilidir. Burada, VI. ezgideki üç kadın, Andromakhe, Hekabe ve Helen, bu genç ölüye ağlayıp onu gömerler.

Her iki taraftaki bu insani sahneler, destanın güçlü dönemlerini iyice yükseltir ve destana son derece trajik bir kapsam katar. Kuşkusuz ki, bu engin bütün içinde, bütünsel tabloya az çok doğrudan bağlı öğeler de vardır. Görmüş olduğumuz gibi, bunlardan bazıları sonradan eklenmiş olabilir. Ama genel hat tektir ve ayrıntılar genellikle yetkin bir sanatla eklenmiştir.

II. – Odysseia

Bu sanat *Odysseia*'da yeniden karşımıza çıkar, ama burada daha karmaşıktır.

Gerçekten de, *Odysseia*, çeşitli yerlerde cereyan eden birçok eylemi birbirine karıştırır ve birçok kaynak dizisine denk düştüğüne de kuşku yoktur.

Troya Savaşı'ndan sonra Odysseus'un geri dönüş hikâyesi olarak, *İlyada*'nın bir devamıdır ve anlattığı temel kişi birinci şiirde mevcuttur: aynı özelliklerle rastlanır. Ama, diğerleriyle birlikte tek bir savaşa katılmak yerine, Akdeniz'de çok sayıda maceraya düşer: canavarlara, devlere, deniz kızlarına, nemfalara rastlar... Böylece, şiir, yolculuk maceralarıyla ilgili sayısız folklorik geleneğin bir parçası olur. Her –ya da hemen hemen her– bölüm, falanca Mısır masalıyla ya da vaktiyle veyahut günümüzde çok sayıda ülkede tanık olunan filanca efsaneyle ilişkilendirilebilir. Ama

bu Troya kahramanı ile bu masal maceralarını biraraya getirmenin başlıbaşına bir sorun olduğu yeterince anlaşılmıştır.

İthaka'ya bu uzun geri dönüşün nelere mal olacağını anlatmak için, yazarın, kahramanın dönmesi gereken bu İthaka'yı anmasıyla durum iyice karışır. Kahramanın yakınlarının içine gömüldüğü bekleyiş, karısına ve mallarına el koymak isteyen taliplerin yarattığı tehditler, yalnızca kralın son verebileceği entrika ve ihanetler görülür. Bu anlatılar Odysseus'a sadık olanların sabırsızlığını daha da belirgin kılar; hedefi belirtir, hedefe erişmenin aciliyetini ve Odysseus'un bulunduğu yerde sürdürmesi gereken mücadelelerin ciddiyetini gösterir. Onun öncelikle geri dönmesi ve sonra da aile ocağındaki yerini yeniden fethetmesi gerekmektedir.

Bunun sonucu, bütünsel bir mimari yapıdır. Kimileri, eserin karmaşıklığından yola çıkarak, art arda eklenerek yazıldığını ileri sürmüşlerdir, ancak, ne şekilde yazılmış olursa olsun, ender rastlanır sağlamlıkta bir yapıdadır.

Gerçekten de, önem sıralaması farklı olan üç dönem vardır. İlk dört ezgi ya da *Telemakhia*, Odysseus'un oğlunun kaygısına ayrılmıştır. Oğul, Athena'nın da yardımıyla, taliplere rağmen, babasından haber sormak üzere önce Pylos'a, ardından da Sparta'ya gider.

Bunun üzerine, Odysseus'un yaşadığını ama Kalypso'da tutulduğunu öğrenir öğrenmez (onunla birlikte biz de öğreniriz), sekiz ezgilik bir bölüm Odysseus'u Kalypso Adası'nda bulur ve buradan yola çıkarak, Phaiakların ülkesine dek maceralarını anlatır ve Odysseus da başka maceralar anlatır. Bu anlatıların sonunda, Phaiaklar Odysseus'u İthaka'ya getirirler.

Böylelikle, iki ipucu buluşup birleşir. XIII. ezgide Odysseus İthaka'dadır; XIV. ezgide, yaşlı domuz çobanı Eumaios onu kabul eder. Telemakhos, kılık değiştirerek, XV. ezgide onun yanına gelir ve XVI. ezgide Odysseus onun kim olduğunu anlar. XVII. ezgide, Telemakhos ile babası, yine kılık değiştirerek, İthaka sarayına varırlar.

Sonuncu olay gelişir: Odysseus'u süt annesi tanır (XIX), talipleri kargısıyla yener (XXI), onlar öldürülür (XXII), karısına kavuşur ve nihayet kendini tanıtır (XXIII). XXIV. ezgi bir sonsöz değildir, kısmen ölüler diyarında, kısmen de Odysseus'un babası yaşlı Laertes'in yanında geçer: Bunlar, bir olayın son uzantılarıdır (belki de bunların hepsi eski tarihli değildir). Aleksandren dize uzmanlarına göre gerçek anlamda sonuç XXIII. ezginin bitimindedir.

Bu ezgi bir yana bırakıldığında (özellikle eski alışkanlıklar dikkate alındığında, bu bölümü tümüyle mahkûm edecek değiliz), bütünün mimari yapısı güçlüdür ve yapmış olduğu gibi, İthaka-Odysseus-İthaka'daki Odysseus'u yan yana yerleştirerek ilgiyi hayranlık verici şekilde yönlendirir.

Bununla birlikte, mimari ilke, gereksiz yere şaşkınlık yaratan ve özellikle yazarın karşı karşıya olduğu güçlüğü ölçmeyi sağlayan bazı tuhaflıkları da peşinden sürükler. Tanrıların iki toplantısı buna örnektir. Bu toplantılardan biri *Telemakhia* bölümünü, diğeri ise Odysseus'la ilgili bölümü başlatır. Daha ilkinde Athena Zeus'a kaygı duyduğu Telemakhos ile Odysseus'un akıbetini sormaktadır: sonunda, bu kez Athena Olimpos Dağı'ndan bizzat inip kılık değiştirir ve Telemakhos'a yardım ederek onun haber almaya gitmesini sağlar (I, 96). İkinci toplantının sonucunda, Zeus

Hermes'i Kalypso'ya göndererek Odysseus'un yola çıkmasına izin vermesini söyletir. İki toplantı biraz gereksiz tekrar gibidir; ama tam olarak şu söylenebilir ki, yöntem, başlatılan olayın ikiliğine vurgu yapmaktadır. *Odysseia* bu ikilem üzerinde temellenmiştir.

Diğer yandan, şu gayet açıktır ki, bu ani sahne değişimi ancak istisnai olabilir. Normalde eski yazarlar doğrusal bir sürekliliği tercih ederler (örneğin tarihte bu görülür). Yine *Odysseia*'da bir kişinin bir yerde bırakıldığı dönemler de vardır ki bunlar ölü zamanlardır (örneğin Telemakhos Sparta'da kalır). *Odysseia*'da gün hesabı yapılarak bunlar saptanmıştır (E. Delebecque). Ama bu kesişmeler bile, çok sayıda sahneyi ve senkronik eylemi içeren bu konuda sürekliliği korumak için nasıl bir ustalık ve sanat gerektiğini ortaya koymaktadır.

Üstelik, Odysseus'a ayrılmış olan ikinci bölümdeki yöntem daha da karmaşıktır. Çünkü şair, kırk günlük bir olay içeren bu şiirde yolculuk ve maceralarla dolu sayısız yılı bir araya getirmiştir. Bu amaçla, Odysseus'un ağzından anlatıya başvurur. Keza, bir tür kronolojik kopuştan da çekinmez. V. ezgide Odysseus'u Kalypso'dan alır ve onu Phaiakların yanına kadar götürür (VI ve VII): Kalypso'ya gelişinden önceki tüm maceralar bizzat Odysseus tarafından anlatılacaktır; özellikle Phaiakların yanına varmadan öncekiler. Bu anlatılar IX. (fırtına, Lotosyiyenler, Kiklop), X. (Aiolos, Laistrygonlar, Kirke), XI. (ölüler ülkesinde) ve XII. ezgilerde (denizkızları, Kharybdis ve Skylla, Güneş'in sığırları) yer alır. XII. ezginin sonu bizi, 449. dizede, Kalypso'ya götürür. Odysseus'u V. ezgide bulduğumuz yer orasıdır. Bu dolayımla zamanlar tersine dönmüş olur: şairin anlatısı sonuncu ma-

cerayı anlatırken Odysseus'unki bir öncekini anlatır. İki dizi, yine ancak XIII. ezginin başında, İthaka'ya dönüş saati gelip çattığında birleşir.

Önceki örneklerde olduğu gibi, bu yöntem bazı tuhaflıklara yol açmaktadır. Odysseus'un İthaka'ya gitmek için yola çıkışı bir açıklama yapmadan geciktirilir ve böylelikle tüm bu anlatılara yer açılmış olur. Bu kabalıkların yapılan değişikliklerden kaynaklandığını düşünenler vardır. Bu elbette mümkündür. Yine de, destanın bütünündeki rahatlık ve çeşitlilik fark edilecektir.

Önce, anlatıcı değişir; üslup daha doğrudan olur; ve şair, olağanüstü hikâyelerinin sorumluluğunu kahramana bırakır. Ardından, Odysseus'un maceraları ustalıkla düzenlenir. Örneğin, bunca tehlikenin, canavarın ve düşman varlığın ortasında, Odysseus dost –ya da dost olan– bir toprağa üç kez gelir. Önce, Kirke'nin yanında, başına en kötü şeylerin gelmesinden çekinmesi için her türlü neden vardır: büyücü kadın korkunçtur, insanları domuza çevirmektedir. Ama Hermeias Odysseus'a Kirke'den korunmanın yolunu öğretmiştir ve her şey, "yılın sonuna dek" (X, 467) süren dostça bir ilişkiyle sonuçlanır.

Yeni bir dizi maceranın ardından, Odysseus Kalypso'nun adasına gelir. Ama tek başına varır, çünkü Kiklop'ların yanında filosunu ve gemi arkadaşlarını, adaya varmadan hemen önce kaybetmiştir. Bunun üzerine Kalypso onu karşılar, sever ve korur. Yedi yıl boyunca himaye eder. Aslında Odysseus'u sonsuza dek yanında tutmak istemektedir. Hatta ölümsüzlüğünü bile onunla paylaşmak istediğini söyler: Hem Zeus'un emri üzerine, hem de yedi yıl onu sakladıktan (*kalupto* = "gizlemek") sonra Odysseus'un tercihine bağlı

olarak, Phaiakların yanına gitmesini sağlayacak salı inşa etmesine yardım eder.

Phaiakların yanına Odysseus üçüncü kez varmaktadır. Burada da üçüncü bir kadın onu karşılar; ama bu kez ne bir büyücü ne de ölümsüz bir nemfadır: nefis bir genç kızdır bu ve Athena'nın esini üzerine, su kenarında çamaşır yıkamaya gelmiştir; aynı zamanda, refah içinde, kibar ve cömert bir hayat süren ideal bir halkın kralının kızıdır. Nausikaa adlı bu genç kız ile Athena sayesinde Odysseus kral babanın yanına kabul edilir; ve bu baba sayesinde de, çok sayıda hediyeyi de alarak, İthaka'ya doğru yola çıkar.

Bu üç kadın figürü arasında yalnızca birinci kadın olan Kirke'nin gelenekten gelmiş olması, diğerlerinin ise şair tarafından yaratılmış olması muhtemeldir. Ama, her koşulda, bu nefis bir çeşitlilik ve gayet hoş bir gelişmedir! Giderek daha insanileşen ve yakınlaşan bu üç figür, Odysseus'u Penelope'nin yanına gerçek varışa hazırlamaktadır. Üç kadın da Odysseus'u yanlarında alıkoymak ya da onun gibi bir kocaları olsun istemişlerdi. Ama bu üç soluklanmanın ötesinde, Odysseus İthaka'ya, kendi küçük yoksul adasına ve artık genç olmayan eşine dönecektir.

Sonuncu bölüm olan İthaka bölümünde, savaşlar ve kurnazlıklar bir saray entrikasına benzer, mitik hiçbir yan yoktur; tabii sevgili Odysseus'una yardımı hiç eksik etmeyen Athena hariç.

Kılık değiştirmiş Athena, *Telemakhaia*'da önemli bir rol oynar. Sonra, Odysseus'un maceralarında pek de önemli bir yer tutmaz: Poseidon Odysseus'u öfkeyle takip ederken hiçbir şey yapmaz; ama V. ezgide (337 ve devamı) Poseidon nihayet Odysseus'u alt ettiğine inanır, salı parçalanmıştır

ve tek bir tahta parçasına tutunmaktadır. Bunun üzerine tanrı, kendinden emin bir halde deniz kazasının olduğu yerden ayrılır; ama Athena bu durumdan yararlanır ve Odysseus'un yardımına gelir. Bu andan itibaren Odysseus'un yanındadır. İthaka'ya varışı sırasında onunla şefkatle konuşup, varlığını hissettiren küçük mucizeler yapmaktan geri kalmayacaktır.

Bununla birlikte, bu yardıma rağmen, Odysseus'un yerini ve krallığını bulması için yedi ezgi daha gerekecektir. Sanki şair epizotları çoğaltmış, olayları geciktirmiş, sahneleri yenilemiş gibidir. Odysseus'u ilk tanıyanın, bir yara izi sayesinde, süt annesi olmasına kimileri şaşırmıştır. Penelope'ye kendini tanıtabilmesi için üç ezgi daha beklemek gerekecektir. Burada birçok geleneğin kaynaştığı doğrudur. Peki kasıtlılık niçin olmasın? Nihai sonucu geciktirmeyi bilmek ustaca bir sanattır. Ve bu gecikme sonuca büyük değer verir.

Bu ikili tanıma, *Odysseia*'nın son bölümünde karşılaşılan tek "yineleme" değildir: Dilenci kılığındaki Odysseus, Penelope'nin taliplerinden birinin saldırısına üç kez uğrar ve başına bir eşya fırlatılır (XVII, 462 ve devamı; XVIII, 394 ve devamı; XX, 284 ve devamı): bu durumdan rahatsız olanlar eski anlatıyı sonraki taklitlerinden ayırmak istemişlerdir. Aynı şekilde Odysseus da yalancı anlatıları çoğaltır: Eumea'ya, Antinoos'a, Penelope'ye ve hatta, işe yaramasa da, Laerte'ye anlatır! Burada da, en gereksiz versiyonları metinden atmaya çalışmak cazip gelir. Ama tekrar hiçbir durumda çeşitliliği dışlamaz. Bir metnin bir diğerine esin kaynağı olduğu tartışmasızdır; ama bu esin de mahkûm edilecek değildir. Anlatıların ve değişkelerin kütlesinden,

şair bir bütün oluşturur. Bu amaca öncülük eden yalanların ve kılık değiştirmelerin tüm bu oyunu, nihai kavuşmaya götüren eylemin karmaşıklığını açıklamaya yeterlidir.

Bu şekilde beklenen, hileler, hakaretler, önlem ve kavga sahnelerinden geçen, Penelope'nin belirdiği anlarla kesilen, bunca yıl beklenen bu buluşmaların görkemi iyice büyür. Homeros'da yalnızca iki örneği görülen bir mucize sonucu, Athena, kavuşan eşlerin, geçmiş sınamaları yorulmak bilmeden birbirlerine anlattıkları ve sonunda uykuya teslim oldukları geceyi bile uzatmayı başarır.

Bu sonuncu özellikte, *Odysseia*'nın etkide bulunduğu ikili düzey kolaylıkla fark edilir. *İlyada* tanrılar ile insan arasında bir diyalog gibi kurulmuştur. Burada kusursuz bir dostluk tanrıça ile faniyi birleştirmektedir. Tanrıları tanıtma tarzındaki bir farklılıktır bu. İlerde bu konuya dönmek gerekecektir. Ama aynı zamanda, olağanüstülükten oluşan ve diğer özelliklerle kaynaşan diğer bir öğeye yer vermeden *Odysseia*'yı gerektiği gibi özetlemenin mümkün olamayacağına bir işarettir. Telemakhos ile Odysseus'un etrafında Zeus'un kızı Athena etkili olur. Diğer yandan, Odysseus'un maceraları doğaüstü bir dünyada, canavarlar arasında, büyülü güçlere sahip varlıklar ve yarı-tanrılar arasında geçer. Üstelik, bu maceraların tüm ezgisi bizi ölüler diyarına, öte dünyaya götürür; ve gördüğümüz gibi, bu olgu, elimizdeki *Odysseia* metninin sonunda bulunur. Odysseus, *Odysseia*'da, kahramanlarla çevrili değildir, benzerleriyle karşı karşıya da değildir; tek başınadır; ve maceraları onu beşeri dünyanın sınırlarına götürür.

Belki de bu sonuncu özellik, *Odysseia*'nın paradoksunu kısmen açıklamaktadır.

Bu paradoks, basit ve gerçekçi bu macera şiirinin yüzyıllarboyunca ve çağımıza dek (Joyce'un *Ulysses*'i ya da Kazancakis'in *Odysseia*'sı gibi eserlerle), insan yaşamını, deneyimlerini, mücadelelerini, kaderini anlatan sembolik bir eser olarak anlaşılmasından ibarettir. Bunu kendimize açıklamak için, öncelikle Odysseus'un maceralarının, insan yaşamının kolaylıkla özdeşleşebildiği benzer bir yolculuğu temsil ettiğini düşünmek gerekir. Ama Homeros'un kahramanını nasıl tanıttığını da düşünmemiz gerekir. Homeros psikolojisinin derinliklerini araştırmaz, ama onu insan olarak, hem savunmasız biri hem de yorulmak bilmez bir enerji modeli olarak mücadelelere girişmiş biri şeklinde gösterir. Bu kanaviçenin üzerine nakış işlemek kalır geriye; ki bu da yapılmıştır – öyle ki anlatıların en somutu, tamamen doğal biçimde, simgesel değer edinmiştir. Yazarı kuşkusuz şaşırtacak olan bu yorum, yine de, yirmi sekiz yüzyıl boyunca, ihtiyatlı kahramanının eşsiz bir şekilde hayatta kalmasını sağladı.

IV. Bölüm

ŞİİRSEL YORDAMLAR

Homeros'un sanatı bu simgesel bağlam değişikliğine doğrudan katkıda bulunmasa da, iki destanın olağanüstü büyüleyiciliğinin sürmesini açıklar. Gerçekten de bu sanat, basitliklerden ama aynı zamanda da esnekliklerden ibaret apayrı bir sanattır. İnsan macerasının karmaşıklığını ve heyecan verici kapsamını güçlü bir şekilde ortaya koyacak tarzda kısıtlı araç kullanılmıştır.

Bu durum, anlatının seyri ve sunumu için olduğu gibi, bu anlatıyı yönlendiren yordamlar için de doğrudur.

Gerçekten de, anlatı örgüsü, şiirin içinde analizsiz, yorumsuz birbirine eklenen, somut ve dolaysız öğeleri korumak gibi bir özgünlüğe sahiptir. Hiç kuşku yok ki, bu durum, iç dünyaların henüz analiz edilmiyor olmasına bağlıdır. Böyle bir analizle ilgilenmeyen şairin, bu analizin imkânları kendisine verilmediğinden ya da böyle imkânlara hiç sahip olmadığından, bunun önemini bilmediği söylenebilir. Ama bu ilgi yokluğunun, bizzat eserlerin yaşamına tuhaf biçimde katkıda bulunduğu da söylenebilir.

Kişiler hareket eder ya da konuşur; daha doğrusu, konuşup hareket ederler. Ve dolaysızca konuşurlar, bizim önümüzde, bizim için. Bu durum, Homeros şiirini yer yer tiyatronun hazırlığı yapar; hatta bazı durumlarda, tipografik olarak tiyatro biçiminde sunulabilir (V. Bérard). Örneğin, *İlyada*'nın I. ezgisi toplam 611 dize içerirken, bu dizelerin yarıdan çoğu (tam olarak 373) konuşma dizeleridir. Tanrılar kendi aralarında konuşurlar, sonra Agamemnon ve Akhilleus dalaşır; sözler emirlerin yerine getirilmesine karışır; yerine getirilen emir Akhilleus'u başına gelen bahtsızlıkları annesine anlatmaya yöneltir, bunun ardından tanrılar yeniden tartışmaya başlarlar. Thetis, Zeus, Hera ve Haphaistos, ileriki bölümlerde etkili olacak kararı tartışırlar. Eserin bütününde konuşmaya dayalı otuz altı müdahale vardır; bunların uzunluğu üç dizeden kırk sekiz dizeye kadar değişir. *İlyada* çok dekorlu bir tiyatro sahnesi gibi açılır.

Elbette ki bu oran istisnai olabilir, çünkü kelimenin gerçek anlamıyla eylem henüz başlamamıştır. Ama *İlyada*'daki kahramanların, oldukça arkaik bir şekilde, öncelikle hakaretlerle saldırma alışkanlığı vardır; ardından darbeler gelir, ayrıca, aynı taraftakiler birbirlerini teşvik ederler, sonunda, neredeyse her zaman tanrılar işin içine karışır, kendi aralarında tartışırlar ya da korudukları kişileri cesaretlendirirler: Böylelikle, savaş anlatıları bile "doğrudan üslup"la doludur. V. ezgiyi ele alırsak, ne insanlar ne de tanrılar tartışmaktadır, ne teke tek dövüşler vardır, ne de iç çatışmalar; Diomedes'in zaferlerine adanmış bu ezgideki toplam 909 dizenin üçte birinden fazlası konuşma dizeleridir (tamı tamına 331).

Bu rakamlar aydınlatıcıdır. Homeros'ta kahramanların sanki gerçekten bizim önümüzdelermiş gibi sunulduklarını

ve şairin onların duygularını analiz etmek yerine, kendilerini dolaysızca ifade etmeye bıraktığını göstermektedir: Kahramanların neler hissettiğini söylemeye hiç kalkışmaz, nasıl tepki verdiklerini gösterir.

Aynı zamanda, tek başlarına kaldıklarında, tereddütettiklerinde ya da ıstırap çekip, umut ettiklerinde bile bu duyguları dolaysızca ifade ederler: yürekten konuşurlar ve "yüce gönlüyle, dedi ki" ifadesinin ardından, herhangi bir yol arkadaşına hitap edebilecek olan gerçek bir küçük söylev gelir.

Bu elbette ki genç bir sanata özgüdür: masallarda ve hikâyelerde alışıldığı üzere, dikkat öncelikle dışsal eyleme yöneliktir; keza psikolojik analize uygun sözcük ve kavramlar da henüz bu çağda yoktur. Ama bu merak ve kaynak yokluğunun edebi bakımdan büyük avantajları vardır.

En aşikâr yanı, doğal olarak, bu eylemin belirginliği ve somut karakteridir.

Çünkü Homeros'ta her şey görülür, işitilir, dokunulur. Savaş tüm gürültü patırtısıyla, silahların ışıltısıyla, toz dumanla, zafer çağrı ya da çığlıklarıyla sunulur. İndirilen her darbe belirgindir, gerçekçidir, neredeyse tekniktir; silahın çarptığı, vücudun devrildiği görülür. Hatta bedenin düşerken çıkardığı boğuk ses bile işitilir. Buna karşılık, nesnelerin güzelliği, hoş giysiler, saraylar, tolgalar ve güzel yemekler de sürekli fark edilir.

Sonra eylemler hızla ve acilen birbirini izler. Böylelikle, eyleme tanınan bu ayrıcalığın, kişilerin yaşamına ya da psikolojilerinin zenginliğine zarar vermekten uzak olduğu –hatta tam tersi– saptanır.

Çünkü, sonuçta, eylemin sürati ve somut varlığı kişilere de belirginlik kazandırmaktadır.

Bu saptama, kişilerin tepkileri için de doğrudur. Bu tepkiler, analiz edilmediğinden ve kendiliğindenmiş gibi ortaya çıktığından, bir tür zorunluluk ve gerçeklik edinirler. Örneğin, Akhilleus, öfkesini uzun süre evirip çevirdikten ve silah tekliflerini reddettikten sonra, Patroklos'un ölümünün yol açtığı acı nedeniyle aniden değişir ve savaşa geri dönerek dostunun intikamını almak koşuluyla ölmeye hazırdır. Ne açıklama vardır, ne tereddüt, ne analiz: karar aniden, hiç sorunsuz alınmıştır. Homeros da bize bunu, gerçekte görebileceğimiz gibi, ani ve sade hali içinde sunar. Esin kaynağı olan içsel zorunluluk sanki daha önemlidir, sonuç olarak, duygu da daha güçlüdür. Ya da, *Odysseia*'dan aktarırsak, Odysseus ölümsüz Kalypso'nun yaşamını paylaşmayı reddettiğinde ve kendiölümlü yaşamına ve ölümlü karısına dönmeyi tercih ettiğinde, çok kayda değer bu tercih, dolaysız ve nazik bir cevapta ifade bulur: "Yüce tanrıça, bağışla beni." (V, 215) Tercih, kendiliğinden, hazır olarak ortaya çıkar, ritim yavaşlamaz ve burada da bu durumdanşiddetli bir gerçeklik doğar. Destanın şeffaflığı duyguların kusursuzluğuna uygundur.

Bu duygular zaten sade ve canlıdır: öfke, merhamet, zevk ya da "amansız acı". Ve duygular anında fizyonomi oyunlarıyla ve sözcüklerle ifade bulurlar. Kahramanlar, "karanlık bir gözlerini kaldırıp derler ki...", ya da "şiddetle öfkelenip karşılık verirler...", ya da "merhametten heyecana kapılıp koştururlar..." İmlemeler kısa ve ayrıntıdan yoksundur; ama az sayıda duygunun işin içinde olması sayesinde öze yönelirler ve süratle eyleme dönüşmeleri bu duyguların yoğunluğunun göstergesidir.

Kesin bir bireysellik gösteren, ama yine de basit ve tek parça olan karakterlerin durumu da aynıdır. Onların gerçek

varlıklar oldukları duygusuna kapılırız, çünkü onları tanırız, ama her birinin sabit ve karakteristik bazı özellikleri olduğundan tanınmaları daha da kolaydır. Tıpkı adlarına yapıştırılan sıfatların, onlar her ortaya çıktığında sürekli anılması gibi, egemen bir özellik de onların her müdahalesinde daima kendini gösterir. Akhilleus'un kanı hep kaynamaktadır, şiddetlidir, tutkuludur. Odysseus daima ihtiyatlıdır. Hektor daima yakınlarını dert edinir. Üstelik, onların tezatları bu özellikleri ortaya çıkarmaktadır; Odysseus ile Akhilleus'un kavga öncesi tepkileri karşıttır: biri orduyu hazırlamak isterken, öteki derhal saldırmak ister. Keza, birbirlerine büyük bir sevgiyle bağlı olan Akhilleus ile Patroklos da şiddet ve yumuşaklık arasında çarpıcı bir tezat gösterirler. Bu durum elbette ki Homeros'un kahramanlarının donmuş oldukları anlamına gelmez. Eylemin egemen olduğu bir şiirde, her bir kahraman kendince tepkiler gösterir: biri öfkeden umutsuzluğa geçer, ardından kana susamış bir hal alır; öteki fazlasıyla umut bağlar; bir çoğu da kaygılıdır. Eylemin keyfine kalmış bu değişiklikler, onlara yaşam canlılığı katar. Ama bu değişiklikler onların içsel karmaşasına bağlı değildir: eylemi duraklara ayırırlar ve bunu olaylara yansıtırlar. Ayrıca, kahramanları bunca merak uyandırıcı kılan özelliklerden biri, tek birinin bile asla en ufak bir şekilde küçük düşmemesidir. Tehlike büyük olduğunda bir an korkarlar: sonuçta insandırlar. Veyahut Odysseus gibi, hileye başvurup yalan söylerler. Ya da kibirden öfkelenirler. Ama, daha ileriki dönem tragedyalarında görüleceği gibi, asla doğaları gereği ödlek, yalancı ya da böbürlenmeyi seven kişiler değillerdir. Işıl ışıl tolgalarının altında, genç, yürekli ve lekesiz olmanın ışıltısı da vardır. Epik sunumun sadeliği, birçok kişi için bu ışıltıda yatmaktadır.

Yine de bu sadelik, dönem dönem zenginliği ve karmaşıklığı dışlamamaktadır. Keza, bu aynı yordam sadeliği, zıt bir etkiyle, dışarıyı sergilerken, aynı zamanda, bir başkasının söyleyemeyeceği şeyi ileri sürmeye varır. Kişilerin eylemlerinden değil duygularından söz edilen anlar buna örnektir. Bu durum, en trajik olandan en incelikli olana dek gidebilir.

Birinci türün en güzel örneği, Andromakhe'nin küçük oğlunu kollarına aldığı ve Hektor'un da büyüyünce kendisinden daha cesur olmasını dilediği andır. İki eş ayrılırken ölümün yakınlığını hissederler; küçük çocuğun varlığı bağlarını daha da dokunaklı kılmaktadır. Kısacası bu sahnede yoğun ve devingen bir duygu akışı vardır. Peki o sırada Andromakhe ne demektedir? Hiçbir şey demez: "yaşlı gözlerle gülümsedi" (VI, 484) ve çocuğu kollarına almakla yetindi; ve onu gören kocasının da içi yandı. Tamamen dışsal bu iki tanım sözcüğünde ifade bulan duygu ve heyecanların karışımı, zengin karmaşıklığıyla hemen fark edilir; hem de analizin imkân tanıdığından çok daha ayrıntılı bir şekilde. Diğer yandan, Homeros'un çekincesi, Andromakhe ile Hektor'un çekincesi halini alır; kaygı ve sevgilerini ifade etmezler. Nausikaa'nın Odysseus karşısındaki çekincesi de aynı niteliktedir ve benzer biçimde ifade edilebilir.

Ama Nausikaa'nın çekincesi trajik değildir: ustaca bir sevimlilik içerir. Bu anlamda, bu karmaşıklığa sessizlik yoluyla verilebilecek bir diğer örnekle yakınlık kurulabilir: *Odysseia*'da, kılık değiştirmiş Athena'nın, Odysseus'u İthaka kıyısında uyurken bulması: Odysseus anında ona uzun uzadıya bir yalan anlatır; Athena da anlatmasına ses çıkarmaz ve gülümseyerek dinler. Yeniden kadın kılığına döndüğünde ona sevgiyle şunları söyler: "Binbir türlü düzeninde aşmak

için seni bir tanrı bile çok kurnaz ve düzenbaz olmalı, seni hınzır, seni cin fikirli, yalana dolana doymaz seni" (XIII, 291 ve devamı) Eskiden beri alışkın olduğu yalanlarıyla alay eder, ama yardım vaadinde de bulunur; çünkü kendisi de onun gibi zekâ ürünü hileleri sevmektedir. Bu bölümde son derece ayrıntılı duygular okuyabiliriz: alaycı şefkat, gizli suç ortaklığı, şaşırtmacadan ve ava gidenin avlanmasından alınan zevk... Ama hiçbir şey tarif edilmemiştir: bize yalnızca bir gülümseme ve sözcükler verilmiştir, üslubu biz keşfeder ve kendi kendimize yorumlarız.

Destandaki anıştırmaların derinliğini belirgin kılan şey, anlatının koruduğu dolaysız ve somut karakterdir.

Ama, sonuçta, analiz yokluğu böyle bir şey olsa da, aynı zenginliğin neredeyse mekanik denebilecek ve Homeros'un kesinlikle sözlü şiir geleneklerine borçlu olduğu yordamlara de eşlik ettiğini saptamak önemlidir.

En karakteristiği, –söylediğimiz gibi– kalıp dizelerin kullanımıdır.

Bu kalıp dizeler sözlü şiirin tümünde görülür. Bunların belleğe yardımcıolduklarına ve doğaçlama için çıkış noktası oluşturduklarına kuşku yoktur. Bu kalıpların Homeros destanlarında kullanılmasının şiirsel zenginliği asla azaltmadığı –tam tersine artırdığı– saptanır.

Bu şekilde tekrarlanan dizelerin işlevi gerçekten de gayet sınırlıdır: Gerçekliğin kendisi tekrarlandığından onlar da tekrarlanırlar. Şafağın sökmesi, bir toplantı çağrısı, bir konuşmanın başlangıcı bu durumun belirgin örnekleridir. Keza, birinin söz almak için ayağa kalktığını ya da konuşmasını bitirip oturduğunu ve bir başkasına sözü bıraktığını belirten

kalıplar da vardır. Birinin cevap vermek için söz aldığını belirten kalıplar da vardır. Bir tanrının bir insana düşünce esinlediğini ya da yakarılan bir duanın işitildiğini ifade etme kalıpları da vardır. Bir kişinin "düşünceleri ruhunda ve kalbinde dolaştırdığını" söylemek için, bir kararın alındığını ve uygulanacağını söylemek için ya da bir konuğa kim olduğunu sormak için çeşitli kalıplar vardır.

Bu örnekler iki olguyu ortaya koymaktadır. Birincisi, genellikle olayların çerçevesinden, bunlara yol açan şeyden söz edilir, ama özünden bahsedilmez. Çok sayıda kahraman "cevap vermek için söz alır", ama aynı şeye cevap vermezler. Onların cevaplarında, şaşkınlığı veya öfkeyi belirtmek için tekrarlanan sözcükler olsa bile, her seferinde farklı bir tarzda sıralanırlar. Örneğin, aynı saygılı onay Nestor'la konuşan Agamemnon için (*İlyada,* I, 286) kullanıldığı gibi, Priamos'la konuşan Hermes için de kullanılır: her seferinde, bir yaşlının sözüne saygı gösterilir; ama her seferinde de hatip bir "fakat"la sözünü bağlayarak kişisel tepkisini gösterir; ve bu tepkiler, her durumda farklıdır (sen iyi konuşuyorsun ama Akhilleus dayanılır gibi değil; iyi konuşuyorsun ama ben gerilemek istemiyorum; iyi konuşuyorsun ama nereye varmak istiyorsun söyle bana). Veyahut, eylem söz konusu olduğunda çatışma aynı şekilde tanımlanırken, bu eylemin sonucu farklı kişisel başarılar olur. Ve bu başarılarda da, kahramanın ince uzun kargısını fırlattığını, bir taşı kavradığını veyahut kılıcını çektiğini söylemek için aynı kalıp dize kullanılır; ama indirilen darbe ile sonuç duruma göre değişecektir. Sonuç olarak, ortak bir çerçeve ile ortak öğeler aslında özgül olan bir eylemi ya da bir düşünmeyi ortaya çıkarmaya hizmet ederler.

Paralel sahneleri incelemenin önemi buradan kaynaklanır. Bunlar bir tür "tipoloji" oluştururlar ve farklılıklar da bunlardan yola çıkarak belirir (Viyana Okulu –H. Schwabl, H. Bannert– başka şeylerin yanı sıra bunu da yapar).

Ama bu örnekler bu şiirlerin bir başka özelliğini daha ortaya çıkarmaktadır: çünkü kalıpların tekrarlanışındaki kurallılık, düzenli –ve keza kurallı– bir dünya varsaymaktadır. Yalnızca şafak söz konusu olduğunda, tekrar, gecelerin ve gündüzlerin düzenini gerektirmektedir. Ama, başka her yerde, yerleşik, kurala bağlı, neredeyse ritüel kullanımlar varsayılır. Misafirperverlik, yemek ya da toplantı sahnelerinde bol bol kalıp kullanımı, bu sahnelerin kurallara uygun olmasındandır. Bu durumda, kalıp dizelerin kullanımı, olması gerektiği gibi gerçekleşen toplumsal ritüeli kutlayan tüm deyimleri iki şiirde bir araya getirmektedir. Böylece okuru ya da dinleyeni teskin ederler: Nasıl ki okur hep aynı sıfatı taşıyan kahramanları tanımaktan hoşlanıyorsa, kahramanların kibar dünyasını da sitemsizce tanıyabilir – veyahut, bir değişke durumunda, tutarsızlığı algılayabilir.

Sonuç olarak, tekrar ilkesinin bir başka anlam yüklendiği ve bir düzeni anıştırmadan bir sabiti anıştırdığı durumlar da vardır: örneğin, *İlyada*'da, savaşçıların ölümü için, "adam gürültüyle yıkıldı yere, çangırdadı silahları," sık rastlanan bir ifadedir. Savaş ritüeli, gerçekten de, ölümdür.

Tüm bu durumlarda, katı ve alışıldık haliyle tekrar, yordam olarak ve kural gereği, bütünsel bir ritim ve –dingin ya da trajik– bir düzen önermeye katkıda bulunur.

Ama yordamın daha özel başka amaçlara denk düştüğü de olur. Hatta kimi zaman şairin bu yordamla kasıtlı biçimde oynadığı bile söylenir. Eğer durum böyle değilse, en azından

kimi etkilerin ortaya çıktığı söylenebilir; bunlar, kasıtlı olmasa da, en azından anlam yüklüdürler.

Kimi zaman önemsiz ayrıntılar söz konusudur.

Örneğin, *İlyada*'nın XXIV. ezgisinde Hekabe, Priamos'un aldığı karar karşısında dehşete kapılır: "Nasıl istersin Akha gemilerine gitmek tek başına, nice yiğitler öldüren adamın görünmek gözüne? Doğrusu demirden bir yürek varmış sende." (203-205). Priamos yola çıkar çıkmaz Hermeias'a rastlar. Hermeias da şaşırır; bir süre sonra Akhilleus sözü alır: "Nasıl göze aldın gemilere gelmeyi tek başına?..." Üç aynı dizeyi, yalnızca fiilin zamanını değiştirerek tekrarlar. Priamos'un kalkıştığı girişimin cesur karakteri, doğal olarak, daha iyi görülür.

Veyahut, I. ezgide, Agamemnon Akhilleus'un kavgacı ruhundan şikayet ederken aynı dizelere rastlandığında ve V. ezgide, Zeus Ares'in kavgacı ruhundan şikayet ettiğinde, bu da farksız değildir. Bu kez, iki bölüm arasında hiçbir bağ oluşmaz; ama, tekrar aracılığıyla, kavgalar iyice kınanmış olur; ve iki durumdan birinden bu sözcükleri uzak tutan eleştirmenler metni zayıflatırlar.

Yankının kasıtlı olmadığını düşünmenin güç olduğu durumlar da vardır. XVI. ezgide Patroklos'un ölümüne XXII. ezgide Hektor'un ölümü karşılık verir: biri diğerinin bedelini öder. Oysa, Hektor, Patroklos'u yendiğinde, onu küçümser: "Hani, Patroklos, yıkıp yok edecektin ilimizi... Akılsız kafalı" ve kendisinin, yani Hektor'un Troya'yı kurtarmak için orada olduğunu, Patroklos'un ise aslında akbabalar tarafından yeneceğini hatırlatır (830-841). Evet, Akhilleus da Hektor'u yendiğinde benzer terimlerle onu küçümser: "Soyarken sen Patroklos'un silahlarını, Hektor, diyordun belki

ucuz kurtulurum... Budala" ve kendisinin, yani Akhilleus'un Patroklos'un intikamını almak için orada olduğunu, Hektor'un ise aslında köpekler ve avcı kuşlar tarafından yeneceğini hatırlatır (331-336). Dizeler tıpatıp tekrarlanmamıştır, ama benzer kalıplar, benzer sözcükler dizenin aynı yerinde bulunur. Paralellik gözden kaçmaz.

Hemen ardından, can çekişen Patroklos, Hektor'a vakti geldiğinde kendisinin de öleceğini belirtirken, can çekişen Hektor da, farklı terimlerle, Akhilleus'a aynı kehânette bulunur.

Bu kasıtlı ve en azından anlam bakımından zengin benzerlikler, iki ölünün, Patroklos ile Hektor'un ölümlerinin, başka hiçbir kahraman için hiçbir yerde kullanılmamış, kelimesi kelimesine özdeş, dört dizelik iki grup halinde aktarılmış olmasının asla bir tesadüf olmadığını düşündürür.

Eyleme çerçeve olarak hizmet eden dize kalıplarından, böylelikle, fark etmeden, temel sahneleri kendi aralarında ilişkiye sokan ve şiirin ana hatlarını ortaya koyan anlamlı tekrarlara geçilir. Ve hakikat şudur ki, ne kadar arkaik olsa da, kalıp ifadelere başvuru, fırsat çıktığında, incelikli bir şekilde hazırlanmış ve derinden telkin edici bir sanatın aygıtı olabilir.

Sözlü şiirden miras alındığı muhakkak olan ve karşılaştırmaların kullanılmasından oluşan bir başka yöntemin durumu da aynıdır.

Bu kullanımın görünüşte esneklikten yoksun ve pek doğal olmayan iki nedeni vardır. Birincisi sunumlarındaki basmakalıp karakterdir: "[gibi olursa] nasıl..."la başlar ve bir "tıpkı onun gibi..."yle özneye geri döner: ifade kalıpları

ne çeşitliliği hedeflemektedir, ne de ölçülülüğü. Etki gayet hissedilir olduğundan, aynı ifadeler, genellikle paralelliği daha iyi belirtmek için iki üye tarafından kullanılır.

Karşılaştırmaları işin içine katan ve sonuca bağlayan kalıplar üzerinde bu ısrar, kaplamalı bir yordam ve sabit bir biçim duygusu vermeye katkıda bulunan bir başka özelliğe yakındır: çünkü bu karşılaştırmalar, ya da en azından bu karşılaştırmaların birinci bölümü uzun uzun ve gereksiz biçimde ayrıntılandırılmıştır: anlatıya yabancı olan iki terimin karşılaştırılması, yalnızca anlatıyla ilişkisi içinde ele alınmakla kalmamış, kendi başına da ele alınmıştır; anıştırma kimi zaman, bağımsız gerçek bir küçük tabloyla sürer. Örneğin XVI. ezgide şair, Hektor'un, uzun uzun şikayet ettikten sonra onu dört nala götüren kısraklarını, bir fırtınanın yol açtığı azgın sellerle karşılaştırır. Ama kısraklar bir dizede yer alırken, taşkın seller dokuz dizeyi işgal eder; ve sağanak yağışın altında ezilen toprak ya da kıyıları basan nehirler bize anlatılır; dahası, bu fırtınanın, insanların adaleti küçümsemesi karşısında Zeus'un duyduğu öfkeden kaynaklandığı söylenir (384-393). Burada adalete yapılan bu imanın, bir geç dönem ilavesi olduğunu düşünebiliriz; ama yöntem değişmez. Aynı ezginin biraz daha ilerisinde, iki ordunun, rüzgârın salladığı bir ormanın ağaçları gibi, gümbürtüyle birbirlerine saldırdıkları söylenir: ordular iki dizede geçerken, orman beş dizede yer alır; ve ağaçların adları anılır: gürgen, dişbudak, kızılcıkağacı ve metin, "kırılan dalların çatırtısı"nı hatırlatır (765-771). Veyahut, bir sonraki ezgide, Patroklos'un cesedini ele geçirmek için iki tarafın mücadelesi, bir boğa derisini, dört bir yönden çekerek gerenlerin yaptığı işe benzetilir: savaşçılardan iki dizede söz edi-

lirken sepiciler beş dizede geçer; ve özellikle şair de araya girerek, nemin ancak böylelikle çıktığını, derinin gerildiğini ve yağın daha iyi nüfuz ettiğini ekler. Tüm bu imler, anıştırmayı daha canlı ve hissedilir kılarken, Patroklos'un cesedi için mücadeleyle alakasız şeylerdir ve bizim modern zevkimiz açısından hikâyeyi şaşırtıcı biçimde yavaşlatırlar.

Bununla birlikte, bu birkaç alıntı böyle bir gelenekten kaynaklanan edebi zenginliği yeterince iyi göstermektedir. Öncelikle çeşitli olaylarla ilgili bu küçük tabloların başlı başına sunuluşundaki sanatı göstermektedir. Ve aynı zamanda sürekli bir bağlam değişikliği yaparak, farklı alanlara göndermelerle savaşın anlatısı geride bırakılır.

Gönderme yapılan alanlar çok çeşitlidir. Kabaca ikiye ayrılabilir.

Öncelikle, önemli atmosfer olayları ve hayvanlar âlemindeki yaşantılarla birlikte, doğa anıştırılır.

Verdiğimiz üç örnekten ikisinin fırtınaya ve sağanağa gönderme yaptığını gördük. Bu bir tesedüf değildir. Rüzgârların fırtınada çarpışması, IV. ezgide, savaşın kargaşasını belirtmek için anılmıştır: "Zephyros yelinin üst üste getirdiği dalgalar yankılı kıyıya çarparsa nasıl, önce açık denizde başkaldırır da yükselir hani, gelir sonra kırılır karada, öter güm güm, burunlarda olur sırtı yusyuvarlak, tükürüp saçar köpüklerini..." (422-426). Otuz dize sonra, ve V. ezgide ve daha ilerde, benzer biçimlerde tekrarlanır: taşkın ırmaklar, rüzgâr, kudurmuş ya da tehditkâr deniz, doğanın çeşit çeşit şiddeti, insanın şiddetini arttırır ve yaygınlaştırır.

Aynı şekilde, birbirleriyle ve insanlara karşı savaşan vahşi hayvanların şiddeti de savaşçıların şiddetine karşılık verir. Homerosçu karşılaştırmalarda sık sık anılan iki vahşi

hayvan, aslan ve yaban domuzudur: savaşın her anında, bu çeşitli anlara denk düşen durumlarda onlarla karşılaşılır. Saldıran bir aslan olabilir bu ve atılganlığı yüzünden kaybeder (XVI, 751), veya açlığı yüzünden öne çıkan bir aslanın kararlılığı (XII, 299-306) ya da bir inek sürüsünü önüne katıp içlerinden birini yakalayan aslanın muzaffer saldırısı da olabilir (V, 161-162; XI, 172 ve devamı; XVII, 61 ve devamı). Keza, dişi geyiğin koruyamadığı yavrularını yakaladığında, aslana direnmenin imkânsızlığı (XI, 113-119); veyahut, ölü bir hayvanı yiyebileceğini gördüğündeki sevinci (III, 22); ya da köpeklerin ve avcıların saldırısına karşı koyan bir aslanın ya da yaban domuzunun kararlılığıdır bu (XI, 414; XII, 41): kimi zaman bir yaban domuzu sürüyü kaçırtır (XVII, 281-285), kimi zaman ise, tersine, köpekler aslanı kaçırtmayı başarır (XI, 548). Kimi bölümlerde, hayvanlar inatlaşırlar. Hektor ile Patroklos'un çatıştığı ezgi bu açıdan en zenginlerindendir: XVI, 487'de aslan boğayı öldürür (tıpkı Patroklos'un Kebriones'i öldürmesi gibi); XVI, 756'da iki aslan bir maral için dövüşür (tıpkı Hektor ile Patroklos'un Kebriones'in bedeni için dövüşmesi gibi); XVI, 832'de aslan yaban domuzunu öldürür (tıpkı Hektor'un Patroklos'u öldürmesi gibi). Hayvanlar arasındaki bu şiddet sahneleri, şairin dünyasında muhtemelen çok yaygın değildi; ama bellekler ve imgelemler bunlarla doluydu: boğayı yiyen aslanı Miken sanatından biliyoruz ve Olinthos paralarının özgül teması olmayı sürdürmüştür. *İlyada*'da bile Akhilleus'un kalkanı üzerinde resmedilmiş konulardan biri budur (XVIII, 579 ve devamı).

Bu vahşi hayvan öykülerine hayvanlar âleminin tüm krallarını ya da korkunç hayvanları da eklemek gerekir:

kartal ve akbaba, ağıldan kaçmış damızlık, yılan. İnsanların tüm çatışmalarının yankıları, bu vahşi sahnelerde bulunur.

Nihayet, doğayla yapılan bu önemli anıştırmalara, savaşçının ölümünü kesilen ağacın düşüşüne benzeten karşılaştırma eklenebilir. Bu, bir anlamda başka düzende bir karşılaştırmadır; çünkü ağaç, aslında, insan eliyle kesilmiştir ve oduncunun adı belirtilmiştir. Ama, dağın tepesindeki büyük bir ağacın çınlayarak bu düşüşünde, doğayla yapılan karşılaştırmaların büyüklüğü tıpatıp görülür; zaten ağaç da, sonuçta elbette doğanın parçasıdır. "Asios o saat devrildi yere, dağlarda oduncuların, gemi yapmak için, yeni bilenmiş baltalarla kestikleri bir meşe, bir kavak ağacı gibi tıpkı, ya da ince uzun bir çam ağacı gibi"; imge XIII'de (389-393) kullanılır ve XVI'da (482 ve devamı), Sarpedon'un ölümünde tekrar karşımıza çıkar. Kimi zaman ise insan zaten ölmüştür: "Yosunlu bir ırmak kıyısında bir kavak vardır hani," ve güzel bir tanımdan sonra: "İşte, böyle devirdi tanrı soyundan Aias Anteminoğlu Simoesli'yi." (IV, 483 ve devamı) Kavganın yankısı saldıran ya da kendini savunan hayvanda görülür: Ölüm, edilgen ve muhteşem ağacın ölümüdür.

Tersine, savaştan değil, savaşın durmasından söz edildiğinde bu aynı genişleme etkisine rastlanır. Savaş son bulduğunda, akşam, ateşler yanar; ve VIII. ezginin sonunda bu ateşler yıldızlı gökle karşılaştırılır: "Parlak ayın çevresinde binlerce yıldız, rüzgârsızken duru gökyüzü, nasıl yanarsa ışıl ışıl, bütün doruklar, sivri kayalar ve çayırlar nasıl serilirse göz önüne; gökler yırtılıp da açılır, tekmil yıldızlar görünür, ferahlar yüreği çobanın."

Ama bunun karşısında, Homeros karşılaştırmalarının bir başka dizisi vardır ki bu, tersine, tanıdık olanı ve gündelik yaşamı işaret etmektedir.

Burada aniden her şey değişir. Ender rastlanan ve kahraman hayvanlar yerine, kır ve çiftlik yaşamı keşfedilir. Telamonoğlu büyük Aias'ın, buğday tarlasına giren ve çocukların döve döve çıkaramadıkları eşekle karşılaştırıldığını görmüyor muyuz (XI, 558 ve devamı)? Veyahut, işte Akhalı savaşçılar, silahlarının parıltısı sanki bir orman yangını gibi ışıldıyor, önce bir turnanın ya da kuğunun uçuşuyla karşılaştırılıyorlar, ama bir süre sonra, keçilerin çekildiği bir ahırda toplanan sinek sürülerine benzetiliyorlar (II, 469 ve devamı). Odysseus, bir ahtapot gibi kayalara tüm gücüyle yapışmıyor mu? (*Odysseia,* V, 432-433)

Aynı anlayış içerisinde, savaşçının işi tarlalarda çalışmaya benzetilir: askerler kâh tahıl kalburlayanlar gibi bembeyaz toza bulanmışlardır (V, 499 ve devamı), kâh hasatçılar gibi tek sıra ilerlemektedirler (XI, 67 ve devamı). Ve Odysseus, elindeki kazığı siklopun gözüne sokarken, burgusunu yerleştiren bir zanaatkâr gibidir (*Odysseia,* IX, 383-393).

Nihayet, çocuk oyunları da referans olabilmektedir: Apollon Akhalıların duvarını bir darbede, oyun için yaptığı kumdan şatoyu yıkan çocuk gibi devirir; ve Patroklos, Akhilleus tarafından gözü yaşlı küçük bir kız gibi tasvir edildiğini görür: "Ne diye ağlıyorsun, Patroklos, küçücük bir kız gibi, anasının yanında yürür, eteklerine sarılır hani, yalvarır durur, beni kucağına al, der." (XVI, 7-10)

Destandaki bu tür karşılaştırmalar gündelik yaşamdan alınmadır; ve bunlar hiç kuşkusuz ki, bizzat şairin gözlemine

çok şey borçludurlar. Dikkate değer bir özellik olarak, diğer karşılaştırmalarla aynı rolü oynayabilirler. Ordugâh ateşlerinin yıldızlı gökyüzüyle karşılaştırıldığını gördük: tersine, savaşın ortasında, vakit, dağdaki oduncunun dinlenmesiyle belirtilir (XI, 86/89).

Bu durum şaşırtmamalıdır. Vahşi doğa ve gündelik yaşamın aşinalığı gibi bu iki karşıt düzene başvuru, her zaman ufku genişletmekten, mevcut savaşı doğal evrenle, kahramanları sıradan insanlarla, savaşı barışla bir araya getirmekten ibarettir. Bir anlamda, destan, karşılaştırmalar yoluyla, her şeyi kendi konusuna katar ve eylem ile geniş anlamdaki bu yaşam arasında bir kontrpuan oluşturur. Akhilleus'un kalkanı, hem barışçı hem de savaşçı yanıyla, bunun ifadesidir.

Varlığını itiraf etmenin vakti gelmiş olan bir durumu belki de böyle açıklayabiliriz. Gerçekten de, burada verdiğimiz karşılaştırmaların neredeyse tümü *Odysseia*'dan değil *İlyada*'dan alınmıştır. *Odysseia*'da da bu tür örnekler vardır, ama çok daha az, ancak dörtte biri. Bu durum yazım tarihinin ya da yazarların farklılığına bağlı olabilir; ama şu da görülür ki, *İlyada*'daki karşılaştırmaların dörtte üçü savaş hikâyeleriyle ilgilidir. Sanki destan, dar ve gergin bir eylemin içine kapandığında, perspektifleri genişletmek ve ilgiyi dağıtmak için kaçış araçlarına sahip olmak zorunluymuş gibi cereyan eder, ama destanın temel öğesi onu gerçeğin tüm somut çeşitliliği içinde dolaştırsa da, buna başvurmaya son verir. *İlyada*'daki karşılaştırmalarda tarım işçileri vardır, ama *Odysseia*'nın bir bölümü Eumea domuz çobanları arasında geçer; *İlyada*'da, savaşçıların dövüşünü anıştırmak için fırtınalar kullanılır, *Odysseia*'da ise Odysseus gerçek fırtınanın elindedir.

Her koşulda, bu eşitsiz paylaşımın açıklaması ne olursa olsun, karşılaştırmaların kullanımında mekanik bir yan yoktur ve bunlar daha ziyade edebi düzeyde bir ihtiyaca denk düşer: Başlangıçta az çok donmuş dışsal bir süreç olarak belirebilecek olan şey, sonuç itibarıyla, en yetkin sanatın hizmetindeki esnek ve bilgece bir araç gibi görünür.

Bu şiirsel üslubun anıştırılmasına burada son verebiliriz. Bu üsluptaki arkaizm özelikleri kolaylıkla esnek öneriler halini alabilir: Bununla birlikte, yordam zenginliğine dair fikrin eksik kalmasını istemiyorsak, burada görünüşte şaşırtıcı bazı alışkanlıkların söz konusu edildiğini hatırlamak gerekir. Sahnelerin birbirini izleyişi hakkında tek kelime edilmediği gibi, coşkuyla patlayan söylevler ya da dizelerin esnekliği, sürgün ve durakları, hatta taklide dayalı ya da telkin edici etkileri hakkında da tek laf edilmemiştir. En azından şunu belirtmek isteriz ki, tekil ve orijinal yordamlar *İlyada*'nın anlatısına, gerektiği yerde, patetik damgalı bir nüans verebilmiştir.

Örneğin, şair, duygusal anlarda, kişisinin gerçekliğine kapılmış gibi gözükerek ona söz verdiğinde, ikinci şahıs dili kullanılır. Örneğin, başlangıçta Menelas yaralandığında ve Agamemnon bu durum karşısında altüst olduğunda durum budur (IV, 146); özellikle Patroklos'un ölüm ezgisinde buna çok sık rastlanır: "Hıçkırarak cevap veriyorsun, Patroklos, usta sürücüsü arabaların"; ezgide benzer ifadelerle sekiz kez karşılaşılır; ve bu türlerden biri, belirleyici anda, patetiğin yoğunlaştığı ölüm anında görülür: "Ama o anda, senin için ayağa kalktı, Patroklos, ömrünün sonu: Phoibos çıktı karşına, zorlu kargaşalıkta. Geliyor, korkunç..." (787-789)

Bu sonuncu durumda yordam, bir başka yordamla birleşmektedir. Bu da aynı ölçüde patetiktir ve yaklaşmakta olan ölümü ya da ölüme doğru yürümekte olduğunun farkında olmayan insanın hatasını hissettirir. Patroklos Akhilleus'a savaşa geri dönmesine izin vermesi için yalvardığında, metinde şu söylenir: "Koca deli yakarıp işte böyle diyordu. Diliyordu kendisine belâyı, kara günü, ölümü." (46-47) Hektor Akhilleus'un silahlarını Patroklos'un cesedinden alıp kuşandığında, aynı yorum Zeus'a bırakılır: "Hey, bahtı kara, ölüm aklına gelmiyor mu? Oysa, ölüm sana çok yakın." (XVII, 201 ve devamı) Akhilleus için ölüm kehânetleri sürekli tekrarlanıp vurgulanır. Şair, gerektiğinde kendisi de müdahale ederek, günün birinde ölümün geleceğini ve herkesin en kısa sürede hatalarının kurbanı olacağını herkese hatırlatır. Bu telkinler sayesinde, kahramanların eylemleri, gurur ya da acımasızlık krizleri, tamamen trajik bir görünüme kavuşur.

Nihayet, bu ölüm gelip çattığında, şair, hızlı ve dokunaklı yeni bir müdahaleyle, artık olmayan bu yaşama dair merhametli bir ibarede bulunmayı da ihmal etmez. Patroklos ya da Hektor için gerçek bir yas tutulur ve onları sevenlerin acısı ifade bulur. Ama, daha az ünlü olan başkalarına da, daha kısa süreli de olsa merhamet gösterilir. Onlar, "vatanlarından ve dostlarından uzakta", "elini tuttukları kadından uzakta" ölmüşlerdir. "Vatanlarını, karılarını ve yavrularını" bir daha göremeyeceklerdir. Kimi zaman onları yenenlerin acı alayları da aynı işlevi görür. Ya da, Kebriones yerde yatarken, "at arabalarının sonsuza dek unuttuğu"nu söylemek, kaba zıtlığı hatırlatan basit bir ifadedir. Bu ibareler kısa olsa da etkileri güçlüdür. Ağırlığı bakımından en

kötüsü, belki de, toprakta yatan ölülere dair XI. ezgide yer alır: "Akbabalar yakındılar karılarından çok." (162)

Gördüğümüz gibi, şair, analizler yapmak ve açıklamalarda bulunmak için eylemi asla kesintiye uğratmaz; ama trajikliği, arada bir yerde belirtmek için anlatısına müdahale edişindeki bu üç tarz, ona, anlatıyı kesintiye uğratmayan, eşsiz bir kapsam verir.

Bir kez daha belirtelim: Burada *Odysseia* değil, anlamı çok daha az trajik olan *İlyada* söz konusudur. Ama, anlatıyla bağı daha sıkı olan, sevgiyi yönlendirmeye dair bu aynı sanat, *Odysseia*'da, Odysseus'u harekete geçiren duygulara, içinde bulunduğu tükenişe ya da Athena'nın sempatisine ustalıklı referanslarla kullanılır. Anlatının kendisi gerçeğin çeşitliliğini sunduğunda daha az gerekli olan karşılaştırmalar da böyledir: Aynı şekilde, kahramanın macerası onun psikolojik patetiği içinde, kaygı, umut ve kuşkularıyla birlikte yaşandığında şairin kişisel müdahaleleri daha az gerekli olur. *İlyada*'nın trajikliği, şair tarafından dışardan vurgulanmıştır: *Odysseia*'nın patetiği ise içerden, kahramanlarının yüreğinde yaşanmıştır.

V. Bölüm

TANRILAR VE DOĞAÜSTÜ

Yapmış olduğumuz gibi, Homeros'un tanrısal ve beşeri sahneleri birbiri ardına getirişindeki sanatı ortaya koymak, tanrılara önemli bir rol atfetmek demektir. Gerçekten de tanrılar her yerdedir. Kendi aralarında toplanırlar, insanların arasına karışırlar, karar verirler, müdahale ederler, konuşurlar, etkide bulunurlar, sürekli kendilerini gösterirler; ve pratikte her şey onlara bağlıdır.

Bununla birlikte bu iki şiirin kelimenin tam anlamıyla dinsel olduğu reddedilebilir. Bunun da çeşitli nedenleri vardır ki en başta geleni, kuşkusuz, tanrıların insanlar gibi, kendi aralarındaki fazla insanca ilişkiler içinde tarif edilmesindeki bildik tarzdır. Tanrılar ailesi, genellikle, gerçekçi ve hoş bir şekilde sunulur.

1. Tanrılar ailesi. – Destan tanrılarının geçmişte doğa görünümlü olmaları, hayvanlarla ortak yanları olması, Homeros'u kesinlikle ilgilendirmez. Bu tanrıların öncelleri var mıydı, bir tanrıdoğumun akışına dahil midirler, bununla

da ilgilenmez. Hesiodos'un, hatta Aiskhylos'un tanıdığı mitler, onun mizacına yabancıdır. Tanrılar arasındaki savaşlara tesadüfen imada bulunduğunda da, bunlar, tesadüfi ve unutulmuş isyanlara benzerler (*İlyada*, I, 399 ve devamı; V, 381 ve devamı). Tanrılar arasında düzen hüküm sürer ve bu düzenin bekçisi de Zeus'tur.

Zeus kraldır. Kural olarak, dünya onunla kardeşleri Hades ve Poseidon arasında paylaştırılmıştır. Ağabey Zeus'tur, yöneten de odur. Poseidon, güçlü itirazlarına rağmen, onun emirlerini kabul eder (*İlyada*, XV, 211: "Haydi baş eğeyim bir daha, bastırayırn saframı,"). Diğer tanrılara gelince itaat etmekten başka yolları yoktur. Hera Zeus'un karısıdır, Athena yalnızca Zeus'un kızıdır, Apollon ve Artemis, Afrodit, Ares, Hephaistos çocuklarıdır; o hükümran babadır.

Ama, işin tuhafı, bu otorite bile Homeros'ta en ufak görkem olmadan yer alır.

Zeus'un otoritesi belli ölçülerde güce bağlıdır. *İlyada*'nın VIII. ezgisinin başında, Zeus tanrıların savaşa müdahalesini yasakladığında, onları darbeleriyle tehdit eder ve onları "kara dumanlı Tartaros'a" atmaktan söz eder; sonra da, bütün tanrılar altın bir halat sarkıtıp gökten asılsalar bile Zeus'u gökten yere indiremeyeceklerini, kendisinin ise toprağı, denizi ve tüm tanrıları göğe çekebileceğini belirtir (VIII, 5-27). Panayırlara özgü bu sınama, sembolik olarak payına sonradan ne düşerse düşsün, yüce bir tanrıdan çok bir hokkabazın işi gibidir.

İtaatsizliğe dünden hazır ailesine Zeus'un sürekli düzeni hatırlatmak zorunda kalması özellikle ilginçtir. Onun ve ailesinin davranışlarında komediye çok benzer doğal özellikler vardır.

Zeus'un en fazla çekindiği kişi, tıpkı birçok erkek için de olduğu gibi, kendi karısıdır. *İlyada*'nın I. ezgisinde Thetis Akhilleus için yardımını istediğinde, ilk tepkisi şu cevabı vermek olur: "Amma da belaya çattık, bu iş ararnı bozacak Hera'yla benim, konuşacak kötü kötü, çıkartacak çileden beni, ölümsüzler arasında benimle hiç yoktan hır çıkarır, söyler durur savaşta Troyalılardan yana olduğumu." (518-521). Gerçekten de Hera, belirir belirmez bir şeylerin kokusunu alır, itiraz eder, sorgular ve sonunda tehdide başvurur. Bunun üzerine aile kavgasını önlemek ve genel olarak keyfin, neşenin yeniden tesisi için Hephaistos'un müdahalesi gerekir.

Hera da, sırası geldiğinde, tanrıların kralının önce arzusunu uyandırarak sonra da onu uyutarak aldatmakta tereddüt etmeyecektir. Bu olay savaşın akışı içinde işe yarar: aynı zamanda da hoş ve saygısız bir hali vardır. *Odysseia*'da (VIII) Demodokos'un anlattığı Afrodit ile Ares arasındaki aşkın hikâyesiyle de bağlantısız değildir. İnsanların yaşamı sınamaların ve ölümün hakimiyetindeyse, şairin imgeleminin sürüklediği aşina tuhaflıkları tanrılara layık gördüğü söylenebilir.

Karıkoca kavgalarıyla Zeus'a kaygı veren ya da fazlasıyla insanca olduğu rahatlıkla söylenebilecek bir şekilde kendini gösteren tek tanrı elbette ki Hera değildir. Tüm bu tanrılar dalaşıp durur, Zeus'a birbirlerini şikayet ederler ve birbirlerinin başlarına gelenle alay ederler. Hatta Troya Savaşı onları böler: Hera, Athena ve Poseidon tüm kalpleriyle kuşatanlardan yanadır, ama Apollon tüm kalbiyle Troyalıların tarafındadır: XVI. ezgide Patroklos'u kalleşçe öldüren odur; ve yalnızca oğlu Enea'nın üzerine titreyen Afrodit, sırf bu yüzden Troyalıların tarafını tutar.

Tüm bu tanrılar birbirini kollamaktadır, (XI. ezgide yaptıkları gibi) sonunda çatışmasalar da müdahale etmeye daima hazırdırlar. Zeus bu aile yaygarasını idare etmekte zorlanır.

Asla maskaralığa varmayan bu görünümü yine de abartmamak gerekir. Zeus her zaman başarı kazanır; ve tanrısal güç tartışma konusu edilmez. Tersine, ölümsüzlerdeki bu insani karakteri, karşıtlık sonucu hissedilir kılan şey, kuşkusuz ki bu kuvvettir.

Bir başka olgu da buna eklenir: tanrılar yalnızca insanlara benzemekle kalmazlar, onlar için heyecanlanırlar da. Kavgalarına kattıkları coşku, kimi ölümlülere olan bağlılıklarından kaynaklanır. Kimi zaman bu ölümlüler onların oğullarıdır. Kimi zaman ise, onları yalnızca meziyetleri nedeniyle ya da onlara merhamet duydukları için severler. Gerçekten de Homeros'ta insanlar için dövüşen bir tanrılar savaşına tanık olunur (ve yalnızca Apollon bu durumdan şoke olur).

İlyada'da, tanrıların insanlara olan bu bağlılığı kavga dövüşle kendini gösterirken, *Odysseia*'da yeni ve daha belirgin bir biçim alır. *Odysseia*'da müdahale eden tanrı daha azdır. Ama Athena'yı Odysseus'a gerçek bir sevgi bağlamaktadır: tanrıça kahramana her an, her davranışında eşlik eder. Tanrılar ailesi uslanmış ve basitleştirilmiştir; ama sonuç aynıdır: tanrılar insanlar için savaşıyordu. Herhangi bir tanrı, arasında kan bağı olmayan herhangi bir insan için kendine her türlü ezayı çektirir.

Ama insanın eylemine bu ilgi bile, her iki şiirde, tanrıları aniden insanların hükümran kralı yapan öteki yüzlerini gösterir. Çünkü tanrılar, kendi aralarında, biraz gürültülü patırtılı bir aile tarzında davransalar da, buna karşılık, in-

sanlarla aralarında uçurum bulunan mutlak erk sahibi efendilerdir.

2. Tanrısal kral. – Tanrılar ölümsüzdür. Ve bu basit özellik her şeyi değiştirir. Ölümlü olmak bir hiç olmaktır: biraz daha çok ya da daha az yaşamanın ne önemi olabilir? Apollon, tanrıların insanlar için dövüşmemelerini söyler: "o zavallıcıklar, tıpkı yapraklar gibi, bakarsın toprağın yemişini yer yaşarlar taptaze, kimi zaman bakarsın tükenip yok olurlar" (*İlyada*, XXI, 463-466). Ve Zeus, Pelea'ya ölümsüz atlar verdiği için üzüntü duyar, çünkü o atlar şimdi genç efendileri Akhilleus'un ani ölümüne ağlamaktadırlar: "Zavallıcıklar, ne diye verdim sizi kral Peleus'a, ne diye bir ölümlü insana verdim sizi, siz ki bilmezsiniz ölüm ne, yas ne, bahtı kara insanlarla acı çekmeniz için mi? Şu dünyada soluk alan, yürüyen yaratıklar arasında insandan daha acınacak bir yaratık yoktur" (XVII, 443-447).

Ölümsüz olan tanrılar, demek ki, bir başka evrendedirler. İnsanların bilebilecekleri tek şey, onların en güzel, en parlak, en büyük evrende olduklarıdır.

Bir tanrı söz konusu olduğunda, bu parıltı ortaya çıkar. Örneğin Thetis, *İlyada*'nın I. ezgisinde, gelip Zeus'u bulur: "En yüksek yerinde çok doruklu Olympos'un, öbür tanrılardan uzakta, güçlü sesli Zeus'u" (I, 498-499). Bu hükümran Zeus, "uçup giden, tunç ayaklı, altın yeleli" atların koşulduğu bir araba üzerinde bir yerden bir yere gitmektedir ve bu atlar, bir sıçrayışta, yeryüzünden yıldızlı gökyüzüne kadar olan mesafenin tümünü kat etmektedirler (VIII, 41 ve devamı). Diğer tanrılar da aynı şekilde altından, güzellikten ve ışıktan parıltılar saçmaktadır.

Dolayısıyla, gerçek biçimleriyle bir insanın karşısına çıktıklarında nasıl da ani bir heyecana kapılır kişi! Karşı konulmaz güçleri o zaman ortaya çıkar.

Savaşta sık sık beliren bu tanrılar olayların akışını değiştirirler. Güç ya da zayıflık verirler. İnsanları tuzağa düşürmek için aldatıcı görünümlere bürünürler ve çoğu zaman da insanların bahtsızlığı için, onlara istemedikleri şeyi yaptırırlar. Onlara doğrudan vurdukları da olur, örneğin Apollon elinin tersiyle Patroklos'un sırtına vurur ve başı dönerken gözyaşlarını tutamaz. Ama genellikle tanrılar insanlar aracılığıyla eylemde bulunmakla yetinirler: koşum hayvanlarını hedefe ya da daha öteye yöneltirler. Kimi zaman bunu olayların düzenini küçümseyerek yaparlar. Örneğin, XX. ezgide, Athena, üfleyerek, Akhilleus'a isabet edecek olan mızrağın yönünü değiştirir; ama Apollon, buna karşılık, Hektor'u kalın bir bulutla kaplar ve Akhilleus da boşuna vurmaya çalışır. Şair de, her seferinde, tanrıların bu şekilde müdahale etmesindeki kolaycılığı yorumlar: Athena'nın "şöyle bir üfleyerek" bunu yaptığını söyler ve Apollon'un yaptığı için ise, "bir tanrı için işten bile değildi bu" der (440 ve 444). Tanrıların insanlarla oynamasındaki bu kolaylık sık sık hatırlatılır. Hatta bu meziyetlerin kurbanları bile bu kolaylığın farkındadır. Önemli olan şudur ki, insanların saygınlığını eksiltrneden tanrının mutlak erki belirtilmektedir. Örneğin, şiirin doruğu olan ölüm, yani Hektor'un ölümü, özellikle acımasız bir aldatmacanın peşinden gelir: Athena, Hektor'un kardeşi Deiphobe'nin görünümüne bürünerek onu teşvik etmiştir; Hektor yardım gördüğünü sanır ama en önemli anda, yardıma ihtiyacı olduğunda, tek başına kalakalır: kaybetmiştir. Bunun üzerine

şerefiyle ölmeye karar verir: en azından bu tercih ona bırakılmıştır.

Belki de Zeus'un gücünün bir sınırı vardır, çünkü yazgı karşısında eğilmesi gerekiyor gibi gözükür: Sarpedon'un ölümü bunu kanıtlamaktadır. Ve, teraziyi eline aldığında da yazgıyı sabitlemektense inceler gibidir.

Ama bu sorunu çok belirgin olarak ortaya koymamak gerekir. Homeros bir teoloji uzmanı değildir ve tanrısal iradeyi, anlamını ya da sınırlarını Aiskhylos gibi sorgulamaz. Bu nedenle, bu alanda bazı kesinlikler olsa da birçok belirsizlik de görülür.

3. Tanrısal irade. – Homeros'taki her tanrı sevgi ya da hınç duygularına boyun eğer, ama ya Zeus? Mutlak erk ve hakem olan Zeus?

Aiskhylos'a göre Zeus adildir ve tanrısal adalet her şeye hükmeder: *İlyada*'da bu pek sorun edilmez. Bir bölümde, haksız davranan yargıçları cezalandırmak için fırtına kopartırken görülür (XVI, 386 ve devamı). Ama bu bölüm öyle istisnai ve söz dağarcığı bakımından Hesiodos'a öyle yakındır ki, geri kalan metinden ayrı durur. Başka yerde, Zeus'un dokunuşundan, Dualardan söz edilir (IX, 502 ve devamı); adaletinden söz edilmez. Muğlak da olsa, tek söylenebilecek şey, insanların bu adalete güvendikleridir. Hatta belirgin bazı durumlarda mutlak biçimde buna bel bağlarlar, yeminler işin içine girer ya da bir konuğun hakları söz konusu edilir. Bahtsızlığa uğradıklarında ise, genellikle anahtar rol oynayan bir hata vardır (Paris'in durumu budur). Başka deyişle, bu adalete dair görkemli savlar ileri sürülmezse de az çok ima edilmiş ve hissedilmiştir.

Bu gizil ibareler, *İlyada*'da tanrısal bir adalet görenleri doğrular (Lloyd-Jones); ama bunlar gizildir; bu ibareleri aramak, ortaya çıkarmak, bileştirmek gerekir. Bu konuda *Odysseia* son derece daha net olduğundan, ısrardaki bu eksiklik çok daha çarpıcıdır.

Odysseia, tanrılar meclisiyle açılır. Burada Zeus ölümlülerin çılgınlıklarını mahkûm eder ve Aigisthos'u örnek verir. O, tanrıların uyarısına rağmen suç işlemiş ve suçunu hayatıyla ödemiştir. Odysseus'la zıtlık belirgin değildir ve şairin bu fikri daha başta güçlü biçimde ortaya atmak istediği açıktır. Aynı şair, aşırıları cezalandıran tanrıları gösterme, Zeus'un yalnızca konukların değil dilencilerin (VI, 208) ve yalvaranların da (IX, 270) koruyucusu olduğunu hatırlatma fırsatını asla kaçırmaz. Sonuç olarak, *İlyada*'da ancak sezilen bu adalet duygusunun *Odysseia*'nın başından sonuna dek belirtildiği görülür. Belki bu durum konuyla ya da yazarla ilişkilidir; ama bu aynı adalet duygusunun Hesiodos'ta ve daha sonra Aiskhylos'da kendini daha fazla göstereceği de gerçektir.

Destanda tanrısal bir adalet duygusu olduğu söylenebilir, ama bu konuda berrak ve sistematik bir fikir asla yoktur. Sonuçta, çağdaşlarımızın çoğunun, bir felsefeyle ya da belirgin bir inançla hareket etmedikleri takdirde, bu noktada belirsiz ve çelişkilerle yüklü kalacakları açıktır.

Benzer bir değerlendirme Homeros konusunda sa sık sık gündeme gelmiş bir başka sorun için de geçerlidir ve klasik çağ Yunanlıları da bu sorunu bizim kadar net biçimde ortaya koyamamışlardır: hem tanrısal hem de insani, ikili nedensellik sorunu.

Homeros'ta her şeyin kaynağı tanrılardır: yalnızca bir teşebbüsün sonucu değil, onu doğuran fikir de tanrılara

bağlıdır. Bir tanrı korku ya da öfke esinleyebilir; eyleme geçme gücü verebileceği gibi engelleyebilir de. Yine de kahramanların önemli ve sorumlu oldukları, onların iradelerinin, karakterlerinin, düşünmelerinin belirleyici bir değer taşıdığı hissedilir. Akhilleus, I. ezgide Agamemnon'a vurmaya hazırlandığında, onu Athena engeller. Yine de bu Akhilleus'un öfkesidir ve kendini tutan da, tanrılara olan saygısı nedeniyle kendisidir. Aynı şekilde, ona annesi aracılığıyla Patroklos'un cesedini geri vermesini söyleten Zeus'tur. Yine de kabul eden Akhilleus'tur, yeniden öfkelenen, babasının düşüncesinden etkilenen odur...

Nedenselliğin bu iki yanının önemi duruma göre değişir. Bilginlere göre de değişir: kimileri tanrısal nedenselliği, fevriliği ve irade dışılıklarıyla insan tepkilerinin bir tür hayali yansısı olarak görürler; insanın özgürlüğünü bir yanılsama ya da istisna olarak görenler de vardır. Aslında, A. Lesky'nin incelemeleri bu iki nedenselliğin nasıl olarak birlikte var olduğunu, birbirini destekleyip birleştiklerini hayranlık verici biçimde göstermiştir. *Odysseia*'da Odysseus ile Athena'nın sürekli işbirliğinin, biraz faklı biçimde gayet iyi açıkladığı şey budur.

Niçin şaşıralım? Birçok insan bugün bile hem Tanrı hem de doktorlar sayesinde, hem dualar hem de ilaçlar sayesinde kurtulduğunu söylemiyor mu? Bu durumda, iki nedensellik destanın içinde sorunsuzca birleşir: bu problemler üzerinde henüz durulmamıştır.

Bu durum, Homeros'un, tanrısal müdahalelerin olağanüstülüğünü insanın önemine dair çok keskin duyuyla her koşulda birleştirmesini sağlar: tanrılar, insanın payını asla sınırlandırmadan onu hem başarıya hem de başarısızlığa

yöneltirler; tüm bu sınamalar aslında insanı belirgin kılar ve onun eylemini daha da öne çıkartır.

Nihayet, şairin, tüm zamanların insanlarının deneyimi olabilecek şeyden uzaklaşmadan, kendi eserine doğaüstü müdahaleler katmayı başarması da buna eklenir: bu müdahalelerden yetkin bir sanatla söz eder.

4. **Tanrısal müdahaleler.** – Tanrılar her biçime girebilir, bir anda yer değiştirebilir, fırtına ve bulut yaratabilir, iyileştirip gençleştirebilir, uyutabilir ve uyandırabilir, öldürebilir ya da kurtarabilir. Onların eylemi her yerde mevcut ve egemendir. Yine de, bu eylemin şiirdeki sunumu incelenirse, bu müdahalelere insani alışkanlıklar karşısında mümkün olduğunca az şoke edici bir nitelik verme yönünde burada kendini gösteren kaygı etkileyicidir.

Evet, tanrılar her biçimi alabilir; ama seçen Homeros'tur. Homeros'a göre gerçek bir tanrı olmayan Proteus hariç, başkalaşımlarla ilgilenmez. Thetis'in Pelea'yla birleşmeyi arzulamadığını söyler, ama ondan kaçabilmek için başvurduğu başkalaşımlardan söz etmez. Zeus'un ölümlülerle birleşmek için başvurduğu başkalaşımların da hepsini belirtmez. Tüm bunları biz, daha az ağzı sıkı başka şairlerden bilmekteyiz. Homeros'un eserinde tanrılar, insanlar üzerinde etkide bulunabilmek için istedikleri biçime elbette girebilmektedirler; ama bu her zaman bir insan biçimidir. Dahası, genellikle göründükleri kişinin tanıdığı birinin özelliğine bürünerek şaşırtmaktan kaçınırlar.

Homeros'ta tanrıların hayvan biçimini aldıkları tek bir örnek vardır: kimi zaman kuş gibi belirirler. Ama bu da gayet doğallığında, hiç fark ettirmeden, tam bir sanatla olur!

Athena "kuş gibi" gelir: bu bir başkalaşım mıdır, yoksa yalnızca bir metafor mudur? Bu durum tartışılmıştır; çünkü metin kuşkuya imkân tanımaktadır. Deyim, belki de yalnızca varışın süratini belirtmektedir. Ama sahici bir başkalaşım olsa da (bu, *Odysseia*'da iki ya da üç kez olmuştur), başkalaşımların en kolayı kuş olmak değil midir? Tüm masallarda bu vardır ve gündelik dil de buna tanıktır ("küçük bir kuş söyledi bunu bana")...

Bu değişim, tanrı y a da tanrıçanın hızla yer değiştirmesinde görülür: ayrıca, kanatlı sandaletlerden Zeus ya da Poseidon'un mucizevi arabalarına dek başka biçimler de alabilir. Homeros, tasvir etmekten hoşlanır: VIII. ezgide Zeus'un İda'ya gitmek için yola çıkmasına, benzer ifadelerle, Poseidon'un, XIII. ezginin başında Troya'ya gitmek için yola çıkması karşılık verir. Her şey altındandır; her şey parıldar; at arabası denizin üzerinde yol alır, deniz ona yol açar. Tanrısal olan karşısındaki hayranlığı bu denli iyi ifade eden pek az metin vardır. Ama insanı şaşırtan betimleyici bir ayrıntı yoktur; açılan bu deniz bile, teknelerin suyu yarışındaki hız ve güçten başka bir şey değildir; "deniz canavarları" hiç kuşkusuz ki (J. Kakridis bunu gayet iyi göstermiştir) Ege Denizi'nde gemilerin peşinden gitmeyi seven yunuslardır. Her koşulda, mucizenin parıltısı yaygın gündelik deneyimi sürdürmekten başka bir şey yapmaz. Homeros arabanın ne kadar hızla ilerlediğini, denizin nasıl açıldığını söylemekten ya da bir Doğu masalının hoşlandığı ayrıntılardan herhangi birini vermekten kaçınır.

Aynı şekilde, tanrılar fırtına ya da sis yaratırlar; ama günümüzde de bu olguları "Tanrı işi" olarak adlandırmak yaygın değil midir? İnsan uyurken ya da şaşkınlıkla uyandı-

ğında, aniden iyileştiğinde, kendini birdenbire genç ve enerji dolu hissettiğinde, bunun dışardan, hediye olarak, neden olduğunu bilmeden kendisine verildiğini düşünerek tanrıya şükretmesi normal değil midir? Burada da, yaygın dil şuna kanıttır: insan kendini "bir başkası" gibi hisseder.

Bu saptamalar, destanın içerdiği doğaüstü öğeyi inkâr etmeyi hedeflememektedir: saçma olur bu. Yalnızca doğal olan ile doğaüstünün, insani olan ile tanrısal olanın birbirlerine yakınlaştığını, birleştiğini, birbirlerini kapsadığını gösterrneyi hedeflemektedir.

Aynı özellik, XXI. ezgide Akhilleus bir ırrnağa karşı mücadele ederken, fantastik olanın büyük ezgisinde hissedilir. Bu ırmak bir tanrıdır. Konuşur. Duyguları, istekleri vardır. Ama tasvir, neredeyse, sulara karşı savaşan bir insanın deneyimi gibi gözükmektedir: "Korkunç, bulanık bir dalga sardı Akhilleus'un dört yanını, Kalkanına çarptı, itti onu akıntısıyla. Yiğit, sağlam basamıyordu ayakları üstünde." O, gerçek bir tanrıdır, aynı zamanda da gerçek bir ırmak: Burada da, doğaüstü ile insan deneyimi buluşur.

Bileşim her zaman aynı oranlarda yapılmaz: Doğaüstünün payı yere ve zamana göre değişir. Aslında, *İlyada*'daki mucizelerin insan macerasının önemli anlarını belirgin kıldıkları söylenebilir. Akhillues'un savaşa geri dönüşü, eşsiz bir parıltıya eşlik eder. Patroklos'un sonuncu zaferi de olan Sarpedon'un ölümü karşısında Zeus'un bu istisnai yası bir kan yağmuruyla belirtilmiştir: Latince metinlerde çok sık görülen bu olgu, Homeros'un destanında, bu patetik ânı selamlamak için tek bir kez karşımıza çıkar. Aynı şekilde, Homeros'ta hayvanlar konuşmazlar –tek istisnası: XIX. ezginin sonunda, Akhilleus'un atının, ona pek yakında ölece-

ğini bildirmek için aniden konuşma yeteneği kazanmasıdır. Nihayet, eylem doruktayken mucizeler çoğalır. Poseion Enea'yı kaçırıp Akhilleus'u aldattığında, Athena silahını Akhilleus'a verip Hektor'u aldattığında, mücadelenin yaygınlaştığı hissedilir: tüm bunlar XX. ezgide olur. XXI. ezgide, Akhileus'un ırmağa karşı savaşı görülecektir, suyun ateşe karşı savaşı ve tanrıların kendi aralarındaki savaşı görülecektir: Hektor ölmeye hazırlanır ve tanrılar burada, hiç görülmemiş bir şekilde önemli bir rol oynarlar.

Eylemin önemli anlarında doğaüstünün bu kullanımı *Odysseia*'da da görülür. Burada da belli başlı olaylara mucize damgasını vurur (bunlar arasında, Güneş'in Sığırları'nın öldürülmesi, XII, 394-396). *Odysseia*'da da doğaüstü, İthaka'da, nihai mücadele anında güçlenir (başka şeylerin yanı sıra, XIX. ezgide, 33-43, sarayı dolduran ışık ya da *İlyada*'da olduğu gibi himaye eden Athena'nınXXII. ezgide gerçekleştirdiği mucizeler).

Ama doğaüstünün kullanımı aynı olsa da ve her iki şiirde de, insan macerasının belirleyici anlarını büyüyen bir ışıltıyla belirtmeye yarasa da, *Odysseia*'da, ayrıca, tanrıların doğrudan müdahalesinden değil, tamamen büyülü bir dünyadan kaynaklanan ve insanlarla Olympos tanrıları arasında bir yerde bulunan daha karanlıktanrıların bulunduğu doğaüstünün bir başka biçimini sunduğu da gerçektir.

Buna karşılık, bu büyülü ve fantastik yan *İlyada*'da neredeyse hiç yoktur; ve böylece, Homeros'un bir konuda daha ağzının sıkılığı görülür.

5. Büyü ve fantastik. – Bu ağzı sıkılık, başka tanıklıklardan da bildiğimiz ve elbette eski olan efsanenin özellikle-

rini Homeros sessizce geçiştirdiğinde iyice belirginleşir. *İlyada*'nın IX. ezgisindeki Pheniks'in söylevinde, Meleagros'un hikâyesini özetlerken, geleneksel anlatıda gayet iyi bilinen büyülü köseğinin varlığının sözünü bile etmez: bu köseği yandığında, Meleagros'un yaşamı yok olacaktır. Homeros, büyülü yanı değil, tarihin insani yanını öne çıkartır. Aynı şekilde, VI. ezgide, Bellerophontes'ten, onun girişimlerinden, gururundan, yok oluşundan söz eder; ama yine de gayet iyi bilinen şeyi söylemekten kaçınır, yani Bellerophontes'in kanatlı bir atı, Pegasus'u olduğu ve başarılarının ve yok oluşunun kaynağının o olduğu belirtilmez. Belli bir çekincenin ona bu doğaüstü araçları reddettirdiği söylenebilir. Homeros, bu açıdan, *Bin Bir Gece Masalları*'nın taban tabana zıddı bir konumdadır. Keza, *İlyada*'da Palladion'dan da söz etmez, oysa Troya'nın kurtuluşunun tek güvencesi buydu. Keza, tanrılar tarafından armağan edilmiş olan Akhilleus'un silahlarının doğaüstü hiçbir değeri yoktur: bunlar yalnızca güzel ve güçlüdür; ve Homeros, bunların, bir ölümlü tarafından delinmesi "kolay değil" diye belirtir (XX, 265). Oysa, gerçekten de bunların parçalanmasının imkânsız olduğu son derece muhtemeldir –tıpkı Akhilleus'un kendisinin daha sonradan, topuğu hariç, yaralanmaz olacağı gibi. Tüm bunlar hakkında Homeros tek kelime etmez.

Yine de *İlyada*'da büyülü birkaç nesne vardır, ama bunlar çok belli belirsizdir ve tanrıların kullanımındadır: örneğin, XIV. ezgide Afrodit'in Hera'ya Zeus'u baştan çıkarsın diye verdiği kurdele ya da aynı Afrodit'in Hektor'un bedenini korumak için sürdüğü kutsal yağ. Bu *Odysseia*'yla karşılaştırıldığında çok azdır.

Odysseia'da ilaçlar çoğalır: Helen'in sakinleştirici bir ilacı vardır, Mısır'dan getirilmiştir, ıstırabı ve acıyı dindirir (IV, 219-232). IX. ezgideki lotos, bir yerden ayrılıp gitme arzusunu tamamen ortadan kaldıran bir başka ilaçtır. Kirke'de, insanları domuz yavrusuna dönüştüren bir ilaç vardır. Hermes, büyülenmelere karşı Odysseus'e "molü" verir. Kökü siyah ve çiçeği beyaz, sökülmesi çok güç bir bitkidir bu, her türlü kem gözden onu koruyacaktır ve kimi yerlerde adamotuna benzetilmiştir (X, 302-306).

Bu basit büyüler yine de oldukça masumdur; doğrusu, doğaüstünden çok ilaç yapımına daha yakındır. Ama büyü, *Odysseia*'da, her şeyin mümkün olduğu uzak bir dünyaya denk düşer. Ve Odysseus'un İthaka'daki mücadeleleri Athena'nın yanında ve onun himayesi altında geçse de, Phaiaklara anlattığı önceki maceralar dizisi, canavarlardan, büyücü ya da alt ve kimi zaman şüpheli tanrılardan oluşan bir atmosferde cereyan eder: Kiklop, Aiolos, Laistrygon'lar, Denizkızları, Kharybdis ve Skylla, Doğu ya da Mısır masallarında ve *Bin Bir Gece Masalları*'nın birçok yerinde bulunabilecek bir tuhaf yaratıklar galerisi ve bir uzak ülkeler folklorudur.

Odysseia'da bu tür maceralar yaşamış tek kişi Odysseus değildir: Menelas daha tuhaf olaylar anlatarak, Proteus'a, "Deniz İhtiyarı"na, sürekli başkalaşım geçirmesine rağmen, nasıl hakim olabildiğini belirtir –bu başkalaşımların Fransızca'daki "proteiform" [çokbiçimli] sıfatında yeniden yaşıyor olması oldukça çarpıcıdır.

Bu üslup farklılığı, tek başına bir insanı yolculuğun maceralarına karşı çıkartan konuya bağlı olabilir; burada folklordan esinlenen şairin kaynaklarına da bağlı olabilir. Ama

şunu belirtmek gerekir ki, burada bile, –iki şiir arasındaki atmosfer farkına rağmen–, *İlyada*'nın uyduğu bazı çekinceler görülür.

Odysseia'nın canavarları asla tuhaflıklarıyla tanımlanmış değildir. Yalnızca onların çok büyük, acımasız, insan geleneklerinden gayet uzak oldukları söylenir. Ama hiçbir ayrıntı verilmemiştir. Kiklop hakkında, başlangıçta ondan söz ederken şiir onun herkesten uzakta yaşadığını söyler; ve metin yorumlar (IX'da, 190-192): "İnsan dilini yutardı görünce bu devi, ekmek yiyen insanlara hiç benzemezdi o, daha çok ormanlı bir doruk gibiydi, bir sürü doruk arasından tek başına sivrilmiş." Tek bir gözü olduğunu bildiğimiz varsayılmış, söylenmemiştir. Laistrygon'larda suyu çeşmeden alan kralın kızıyla karşılaşılır: "güçlü" ya da "kuvvetli"dir; hepsi bu. Yalnızca daha ilerde annesi hakkında, edebi ve abartılı bir biçimde, boyunun, "bir dağ doruğu kadar" (X, 113) olduğu söylenir. Denizkızlarını, Kharybdis ve Skylla'yı tarif edecek tek bir kelime yoktur: Yalnızca yarattıkları etkiyi görürüz ve son iki örnekte, bu etki denizin gemiciler için tehlikeli halidir. Hermes'in Odysseus'e verdiği bitki hakkında, ne işe yaradığı, onunla ne yapılmak istendiği söylenmez; ve Odysseus ile Kirke arasında olup biten anlatılırken buna imada bulunulmaz. *Odysseia*'nın şairi, mümkün olduğu sürece bu olağanüstü ve fantastik yana ağırlık vermekten kaçınır: sıradışı bir korku ve tehlike havasını korur yalnızca; tıpkı Olympos'un gerçek tanrılarına iyi kötü her zaman bağlanan yardım gibi.

Yalnızca Proteus'un istisna olduğu söylenebilir –şair Proteus'u tanıtmamıştır. Bununla birlikte, bu uç durumda bile, başkalaşımların tanımının hiçbir ayrıntı içermediğini,

"Deniz İhtiyarı"nı nasıl zaptettiğinin –ancak büyüyle olabilir– hiç anlatılmadığını kolaylıkla görürüz. Üstelik, tüm deniz efsanelerinde foklar insanlarla ilişkileri içinde deniz tanrılarının biçim değiştirmiş hali olarak temsil edilirken, burada insan, tanrıyı aldatmak için fok kılığına girmiştir. Bu durumda bile, sonuç olarak, büyünün ve insanın payı, Homeros'a kaynak olmuş ya da onun farklı biçimlerdeki benzeri olan anlatılardakinin elbette tersidir.

Mucize ile insani güçlerin bu karışımı, demek ki, her düzeyde görülür. Destan Çevresi'ndeki diğer destanlar karşısında Homeros'un biricik karakterini oluşturan şey, gayet iyi gösterildiği gibi (J. Griffin), budur.

Bu olgu, aynı zamanda, destanın, özünü saklı tuttuğu (G. Germain bunun örneğini *Odysseia* için vermektedir) mitler ve efsaneler üzerine imaları karşısında bilginlerin duyduğu heyecanı ve, tersine, mevcut haliyle eserin, bu uzak geçmişten bu kadar köklü bir şekilde nasıl koparak, anlam değiştirip insanileştiğini de açıklamaktadır.

Aynı anlayış, elbette ki, insanların anılış tarzında da görülür. İnsanlar, bir yanıyla "tanrılara benzer" kahramanlardır; ama bu durumda bile, öncelikle ölümlüdürler ve sınırlıkları sürekli hatırlatılır. Bu iki yan birbirini tamamlayıp düzeltmektedir.

VI. Bölüm

"TANRI BENZERİ" KAHRAMANLAR

Homeros'un destanlarındaki kişiler sıradan insanlar değil, kahramandırlar.

Bununla birlikte, söz konusu kelimenin anlamını belirtmek önemlidir. Çünkü normalde Yunanca'da kahraman kelimesi, öldükten sonra kendisine derin saygı gösterilen tanrısal insanları belirtiyordu. Oysa kelimenin anlamı Homeros'ta –ve Homeros sayesinde, onun ardından gelen edebiyatın tümünde– farklıdır. Kemale ermiş insanları, "en iyiler"i, ötekilerden üstün olanları, bununla birlikte, tanrı ya da tanrıça oğulları olsalar bile, sıradan ölümlü olmaya devam edenleri belirtnektedir. Bununla birlikte, onları insan olmaktan çıkartan hiçbir ayırt edici özellik de yoktur. Başka ülkelerdeki destanların tersine, yedi yaşında erişkin olmazlar, tek başlarına yüzlerce düşmanı da öldürmezler. Destan Çevresi'nin başka şiirlerinde görülenin tersine, ne Lyncea gibi bakabilirler, ne de Akhilleus'a atfedilen yaralanmama özelliği –eksik bile olsa– onlarda vardır.

Bu ihtiyat payı bir yana bırakıldığında –ve bu önemlidir– Homeros'un bu kahramanları, bir insanın özlem duyabileceği niteliklere uç noktada sahiptirler.

Genellikle iri yarı, yakışıklı ve güçlüdürler. Ve olayların içinde her görüldüklerinde, herhangi bir imayla bu özellikleri hatırlatılır. Onlar, "ışıltılı başlıklı büyük Hektor"durlar, "Telamonoğlu büyük Aias"tırlar, "yüce gönüllü Odysseus"turlar, "müthiş savaş çığlığı atan Diomedes"tirler. Keza, silahları her zaman "büyük ve güçlü"dür, "ışıltılı"dır. Kadınlarının "güzel saçları" ya da "kalın kemerleri" vardır. İçlerinden teki bile asla korkaklık göstermez.

Aslında bu kahramanlar ayrı bir dünya oluşturur: onlar kraldır. Ve Homeros iki fikri rahatlıkla birleştirir: "soylu kral ile güçlü savaşçı."

İlyada'da, tek bir "aşağılık yaratık" vardır: Thersites. II. ezgide krallara öfkelenen gülünç topal; herkesi neşelendirmek için Odysseus'un hakaretine uğrar ve ondan dayak yer. Yalnızca kahramanlar önemlidir. Yalnızca onlar dikkate değerdir. Bu nedenle, savaş ve kavga, onların bir dizi bireysel başarısı olarak sunulmuştur. Başkaları, belli belirsiz kavgalarda görülür, tanıtıcı bir iki dizeyle bu seferlere gönderilirler.

Odysseia'da durum tıpatıp aynı değildir: Kral Odysseus, domuz çobanından süt anneye, hizmetkârlardan en sıradan arkadaşlara dek bir grup insanla çevrili olarak görülür. *İlyada*'nın tersine, gerçekten de, *Odysseia,* kahramanı kendi evinde, kendi konut ve mülkünde gösterir. Resim daha sonra ayrıntılanır: Oldukça sıkı bir bağın, krala bağlı olan herkesin onun etrafında toplanmasına yol açtığı görülür. At-

mosfer ataerkildir. Kral acımasızca kırıp geçirirken bile şefkatle sevilebilir. Kuşkusuz ki İthaka küçük bir krallıktır; ama ilgi alanının genişlediği ve hikâye kralın hikâyesi olarak kalsa bile, sıradan insanların şiire girdiği de açıktır.

Bu durum, güçle (*iphi*) yöneten bu kralların, Doğu'ya özgü mutlak efendiler oldukları anlamına gelmez: alakası yoktur!

İlyada'daki topluluk biraz yapaydır: Agamemnon'a eşlik eden krallar onun tebaası değildir; keza Agamemnon'un onlar üzerindeki otoritesi de rahatlıkla uygulanıyor değildir: Akhilleus'un öfkesi buna kanıttır. Kral yine de başkalarına danışır, az sayıda kişinin katıldığı konsey ya da meclislerde kendi görüşlerini açıklar ve görüş alır. Savaşçılar arasında belli bir ortaklık vardır. *Odysseia*'da tanımlanan politik yaşamda da bu özellik görülür. Çünkü burada da belli kurallara uyan meclisler vardır. Bileşimleri ve yetkileri belirsiz olsa da, efendinin emrindekilerle en azından bir diyalog sürdürdüğü açıktır. Onların kanaatini öğrenir. Hakem rolü oynayabilir. Bu anlamda, Hesiodos'un yargıç-krallarına benzerler. Dahası, Odysseus örneğinde, onun "bir baba yumuşaklığıyla" hüküm sürdüğü sürekli hatırlatılır: bu ataerkil durumda mutlakiyetçilikten başka bir şey değildir. Kralın etrafında toplanmış olan tebaa kralın refahına katkıda bulunurken, kral da, seferleri ya da gücüyle, onlara güvenlik sağlayarak onların refahına katkıda bulunur.

Dahası, kralın üstünlüğünü kahramanlığa ve şerefe bağlayan, az çok bilinçli bir tür anlaşma da vardır: Sarpedon bunu *İlyada*'nın XII. ezgisinde ifade eder: "Glaukos, Lykia'da neden çok sayarlar bizi, neden oturturlar bizi baş köşeye, neden etlerle, dopdolu taslarla ağırlarlar, neden bakarlar bize tanrıymışız gibi, ulu Ksanthos kıyılarında neden geniş

topraklarımız var, hem bağ olmaya, hem buğday olmaya elverişli? Öyleyse burada bizim ödevimiz ne, Lykialıların ön sıralarında savaşmak değil mi? Kalın zırhlı bir Lykia'lı o zaman diyecek ki: 'Lykia'da bize baş olan krallar, yağlı koyun etleri yerler gerçi, şarabın en iyisini içerler ama, hiç de ünsüz kişiler değildir onlar, ne üstün güçleri var bak işte, dövüşürler Lykialıların en önünde'" (310-321).

Burada kahraman sözcüğünün yeni anlamı, kahramanlığın yeni anlamı keşfedilir. Çünkü bu krallar tanım gereği cesurdur.

Onları nitelendiren bu cesareti ve cömertliği en uç sınırına itersek, özellikle ölümü de gerektiğinde her zaman soyluca kabul etmeye hazırdırlar. Akhilleus Hektor'u öldürürse kendinin de öleceğini bilir: Dostunun intikamını alabilmek için bunu kabul eder. Hektor da, yitireceğini bildiğinde bunu kabul eder; ve böylelikle Akhilleus'a kavuşur. Hatta bu fedakârlığı, hepsinin özlem duyduğu şey adına yapar; yani şan ve şöhret.

Bununla birlikte burada bir parantez açmak şarttır. Çünkü aynı kahramanlık ruhu çeşitli kahramanlarda kendini gösterse de, her birinin kendi karakteri vardır ve bu kolaylıkla tanınabilir, hatta her birinde az ya da çok kahramanca olabilecek bir üslup da vardır.

Yakın görülen bu iki durum arasında, başka şeylerin yanı sıra nasıl da bir farklılık vardır! Akhilleus bir tanrıçanın oğludur; şiddet kullanır, kabadır ve yalnızdır. Hektor, Priamos ile Hekabe'nin oğludur; sorumluluklarının bilincindedir, tüm ailesine sevgi dolu bağlarla sıkı sıkıya bağlıdır; hata işleyebilir (Polydamas'ın bilgece öğütlerini reddettiğinde görülür bu); kaygı da duyabilir (Akhilleus'a karşı çık-

madan önce). Kimilerinin sandığı gibi, Hektor şairin uydurduğu bir kahramanken Akhilleus uzun bir geleneğin parçası olsa da, eserin kendisi de kahramanlık anlayışındaki bir evrimi yansıtmaktadır. Bu durum akıl almaz bir şey değildir, çünkü bu evrimin *İlyada*'dan *Odysseia*'ya geçildiğinde belirginleştiği görülür: Artık zekâ ve pratik yaşam duyusu yiğitlik üzerinde baskın çıkmıştır ve yiğitliği yalnızca kendini kurtarmak için kullanan bir Odysseus vardır karşımızda. Bununla birlikte, her şeyi evrime bağlayamayız. Paris ile Hektor arasında ne kadar fark varsa, Hektor ile Akhilleus arasında da o denli fark vardır. Ve Homeros, Hektor'u, elinde mızrakla Paris'in Helen'le birlikte dinlendiği, zırhını parlatıp yayıyla oynadığı odaya sokarak bu karşıtlığı belirtmeye özen göstermiştir. Keza, eşit değerdeki kahramanlar arasında bile, Nestor, Diomedes, Aias, Patroklos ve başkaları arasında da tam bir üslup farklılığı vardır. Her biri ayrı bir yerde yaşayarak, net bir biçimde nitelenmiştir. Aynı şekilde Penelope, Andromakhe, Nausikaa ve Helen de farklı kadınlardır, her biri gayet farklı bir tiptedir.

Ama varlıklar farklı olsa da değerler ortaktır; kadınların hepsi hoş ve kibardır, erkeklerin hepsi yiğittir. Ve cesaret, hiç kuşku yok ki erdemlerin en başında gelir. Vaktiyle bizim sözlüklerimize de girmiş olan ve "iyi savaşçı, yiğit" olarak çevrilen *agathos*'un eski tanımı bu tarihlere uzanmaktadır. Homeros zamanında, esas erdem yiğitlikti. Son yıllarda (A. W. Adkins'in peşi sıra), yakınlarını savunmaktan ibaret bu "erdem" ile "yarışmacı" olarak adlandırılan bu meziyetler üzerinde ısrarla durulmuştur; hatta, böyle bir değerler sisteminde yenilginin şerefsizlik anlamına geldiği de belirtilmiştir. Bununla birlikte, ahlaki düşünce tarihi açısından

ilginç olan ama Homeros'un kahramanının sadece tek bir yanıyla sınırlı bu fikirlere bağlı kalmak Homeros'u tuhaf biçimde göstermek olur.

Homeros'un kahramanlar dünyası, gerçekten de, değerler bakımından uygar olduğu gibi, çevresindeki güzel nesneler bakımından da uygardır. Ve yiğitlik, kahramanın tek zorunluluğu değildir; bununla alakası yoktur.

Öncelikle, cesaret dindarlıkla birlikte görülür. Dualar, kurbanlar, sunular asla ihmal edilmez. Bu kurallara uymak, kahramanlar açısından tanrılara bağlılığa denktir. "Sevdiğim bir adam," der Zeus Hektor hakkında "bana ne çok sığır budu yakmıştı o, yakmıştı çok yarlı İda dağının doruklarında, Troya kalesinin üstünde yakmıştı" (XXII, 168-172). Aynı şekilde *Odysseia*'da da Odysseus hakkında şöyle der: "Hiç unutur muyum ben tanrısal Odysseus'u, ölümlülerin en üstünüdür akıldan yana, engin gökteki tanrılara az mı kurbanlar kesti" (I, 65-67). Aslında, hikâye boyunca, Odysseus, tanrıların yardımını alabilmek için dua etmeyi, bu yardımı alabildiğinde de şükretmeyi asla ihmal etmez. Deniz kazasından tek başına kurtulmuş ve bitap bir halde Phaiakların toprağına ayak bastığında, yüzer, sıkıntı çeker, ama aynı zamanda, dalgaların kendisini fırlattığı bu meçhul ırmağın tanrısına dua eder (*Odysseia*, V, 45 ve devamı). Sürekli olarak Athena'ya güvenir. Ona ve tanrılara olan borcunu hep kabul eder (örneğin XIII, 314 ve devamı).

Asla ihlal edilmeyen tanrılara saygı, güvencesinin tanrılar olduğu düşünülen ve Homeros'un toplumuna tartışmasız değerler getiren bazı kurallara saygıyı da beraberinde getirir. Yeminlere, içilen andlara ve konuklara gösterilen saygı bu türdendir.

Bir konuk kabul etmek dinsel bir kuraldır; bir insan buna göre değerlendirilir. Cömertlik gerekir, ama aynı zamanda nezaket de gerekir: yemek sunmak şarttır ve yemekten önce ya da yemek sırasında her türlü rahatlığı sunmak gerekir, ancak ondan sonra soru sorulabilir. Kabul edilen kişiyi hoşnutsuz edecek her türden riski uzak tutmak, onun şerefine, şiirlerin de okunduğu eğlenceler düzenlemek gerekir. Ve sonunda da, ona mükemmel hediyeler vermek gerekir. Odysseus'un Phaiakların yanına kabulü bu açıdan bir modeldir; ama daha kısa sahnelere aşağı yukarı her yerde rastlanır (örneğin, Telemakhos'un yolculuğu sırasında). Dahası, bu tören kurallarına uyulması konuk ile ev sahibi arasında sıkı bağlar yaratır. Bu bağlar çocuklara aktarılır. Karşılıklı bağışlar ve hizmetler bu bağları besler (Moses Finley'in gösterdiği gibi, Homeros'un toplumunda bağışların rolü önemlidir). Keza bu bağlar öyle önemliydi ki, koşullar onları karşı karşıya getirse bile, iki insanın kavga etmesini engelliyordu. *İlyada*'da Diomedes ile Glaukos arasında olup biten budur (VI, 210 ve devamı). Konuksever olmak, uygarlığın ve tanrılara saygının bile işaretiydi (*Odysseia*, IX, 176).

Fakat, uyulması bu kadar ayrıntılı tanımlara asla yol açmayan başka kurallar da daha az önemli değildi. Öncelikle bütün olumsuz kurallar sayılabilir. Bir kahramanın asla yerine getirmeyeceği kurallar vardır: kaçmak bunların başında gelir, ama aynı zamanda başkasına zarar vermek, sözünde durmamak, kasıtlı olarak adam öldürmek ve ihanet etmek de sayılabilir. Bu biraz olumsuz gelebilir; ama Homeros, tragedyanın, epik dönemden sonra içinde olmaktan hoşlandığı tüm cinayetleri kasıtlı olarak reddetmiştir: Atreus'ların cinayetleri bilmezden gelinir, Clytemnestra'nınki kimi zaman unutulur,

Odysseus'un aldatmacaları, bir masumu yok etmeyi ya da bir kurbanı feda etmeyi hedeflediklerinde yok sayılır. Tüm bu suskunluklar Homeros'un ahlaki talepleri konusunda açıklayıcıdır. Odysseus'un kurnazlık gereği yalan söylediği doğru olsa da, tek bir Homeros kahramanı bile tamahkârlıktan, ikiyüzlülükten ya da kalleşlikten yalan söylemez.

Hatta daha öteye de gidebiliriz; çünkü Homeros'un kahramanları asla insanlıktan yoksun değillerdir.

Okurken, *İlyada*'yı ve *Odysseia*'nın son bölümünü kaplayan tüm bu örselenmeler, tüm bu haksızlık ve hakaretler, tüm bu ölümlerle karşılaşınca insan şaşırabilir. Bunlar, kimi modernleri şoke edebilecek kadar yerine getirilmiş bir gerçekçilikle anlatılmıştır. Sökülen dişler, akan kan, ezilmiş kirişler, ortalığa saçılmış iç organlar söz konusudur. Şair bize atılan okun vücuda nasıl girdiğini, vuruşun nasıl başarılı olduğunu anlatır. Dahası, yenilen düşman da her zaman esirgenmez: Agamemnon yerde yatan bir düşmanı öldürür, ellerini ve kafasını keser – bu kafanın, "bir kütük gibi, kalabalığın arasından" yuvarlanmasına izin verir (XI, 146, 147). Şiirde çok önem taşıyan, Akhilleus'un Hektor'un vücuduna eziyet etmesi, demek ki asla bir istisna değildir. Keza, Akhilleus'un da XXI. ezgide (74 ve devamı) patetik bir tarzda kendisine yalvaran genç Lykaon'u öldürmesi bir istisna değildir: Tüm kahramanlar savaşta öldürmek isterler, hepsi de öldürmekten gurur duyar ve öldürdükleri için açıkça ve hiç çekincesiz böbürlenirler.

Bu koşullarda insanlıktan nasıl söz edilebilir? İki nedenle yapılabilir bu.

Öncelikle, hikâyenin kendisinde de bu aşırılıklar kınanmaktadır. Homeros ne yaraları ne de darbeleri tarif etmek-

ten çekinir, çünkü bu savaşçının faaliyetinin bir parçasıdır. Ama kim ki fazla güçlü zafer kazanır, kaderin sillesini anında yemeye mahkûmdur. Ve *İlyada*'nın sonu, tümüyle, özellikle bu ölçüsüz şiddetten kaçınmaya yöneliktir. Akhilleus öfkeden kudurmaktadır. Hektor'u öldürür. Hektor'un cesedine sürekli eziyet eder. Ama anlatı, Troya'da herkesin ağladığı bu genç ölüye duyulan merhameti hissettirmektedir. Bir süre sonra tanrılar işin içine karışırlar, Apollon'un müdahalesinden etkilenmişlerdir, bu vahşice davranış onları şoke etmiştir. Ve Zeus sonuncu ezgiyioluşturan o büyük momenti hazırlar: Hektor'un babası yaşlı Priamos'un, cesedi hâlâ elinde tutan Akhilleus'un çadırını ziyareti. Hem tanrıların emriyle hem de kendi duygularının etkisiyle Akhilleus, Hektor'un cesedini teslim eder, Priamos'la birlikte yemek yer ve cenaze töreni ile yas boyunca ateşkesi kabul eder. *İlyada*, sonuncu ezgisiyle, yatışmakta olan bir şiddetin ve en amansız düşmanlar arasında oluşan saygının hikâyesidir.

Dolayısıyla şiir, kahramanların acımasızlığını yatıştırmakta, gidermektedir.

Ama aynı zamanda bu kahramanların kendi aralarında da aynı nezaket ve saygı duyusunu genellikle gösterdiklerini hatırlamak gerekir. Akhilleus, umutsuz bir öfkeden çıkarak, yavaş yavaş nezakete erişir; diğerleri ise her zaman saygılıdır. Ve, burada Priamos söz konusu olduğundan, Akhalı savaşçıların kimliği konusunda Helen'e sorular soran Priamos'un görüldüğü ilk sahne kanıt olarak anılabilir. Hangisi diğerine karşı daha naziktir bilemeyiz. Priamos Helen'e seslenir; ona "kızım" ya da "sevgili evladım" diye hitap eder; bir süre sonra şunu söyler: "Bence suçlu sen değilsin, tanrılar asıl..." (*İlyada*, III, 164) Ve bu inanılmaz bağışlayıcılığa Helen saygı

ve vicdan azabıyla cevap verir: "Senden hem korkarım, hem sayarım seni, sevgili kayınbabam. Oğlunla buraya gelmeseydim keşke, (...) kara ölüme razı olaydım keşke." Sonsuza dek sadakatsiz bir eş olarak kalacak bu kadın, burada, kayınpederi ya da kayınbiraderi karşısında pişmanlık ve minnet dolu, tatlı bir genç kadındır. "Ötekine saygı", yani *aidos* bu tür tavırların kökeninde bulunur.

Zafer ve maceraların egemen olduğu bir toplumda, destan hâlâ savaşçılara ilgil gösterir; ama zaten rafine olan ve şairin de rafineliğini ya da insani güzelliğini yüceltmekten hoşlandığı uzun bir geleneğin nezakete dayalı ayrıntıları da destanın parçasıdır.

Aslında, kusursuz kişilerde cisimleşen bu kahramanca dünyanın ve değerlerinin imgesi, Homeros'a özgü kimi tercihlerin sonucu gibi gözükmektedir. Bu tercihler Homeros'u yalnızca kaynaklarından –bu kaynaklar belli olduğu ölçüde– farklılaştırmakla kalmaz, aynı zamanda onun peşinden gitmiş ve aynı kahramanları ele almış olan destan yazarlarından da ayırır.

Homeros'un kaynaklarından söz etmek ihtiyatsız gözükebilir; ama Destan Çevresi'nin şiirleri de, sonradan olmak kaydıyla, ortak bir kaynaktan ödünçtür ve kimi durumlarda, Homeros'un, açıkça sözünü etmediği efsaneleri bildiği açıktır. Yara almaz kahramanlar, delinmesi imkânsız silahlar az değildir, ama aynı zamanda, Homeros'un şiirinde yer bulmuş olmasına rağmen, maharetli bir şekilde, sessizce geçiştirdiği çok sayıda suç ve hile de vardır. Örneğin Orestes'in annesini öldürmesi neredeyse sessizce geçiştirilirken, yine de *Odysseia*'da itiraf edilir ve metin Orestes'in "onu"

(Aigisthos'u elbette) öldürdüğünü, sonra ikisini birden gömdüğünü söyler: "uğursuz anasını, korkak Aigisthos'u" (III, 309-310). Örneğin, yine sefere gitmek istemeyen ve bundan kaçınmak için deli taklidi yapmaya kadar varan Odysseus'un bu reddi gölgede bırakılır. *Kypria Ezgileri*'nde onun zorla da olsa bulunup getirilmek istendiği anlatılır: *Odysseia*, bu olaya, kuşkusuz ki şiirin geç dönem bir bölümünde, ikinci *nekuia*'da yalnızca bir imada bulunur; *Odysseia*'da, edepli bir şekilde, onu "ikna etmek" gerektiğinden söz edilir (XXIV, 119). Böylece, uygunsuz temaları reddeden, geri kalanları da bir güzellik bağlarını içine yerleştiren Homeros bu kahramanları en çekici kılacak tarzı seçmiştir.

Diğer yandan, Homeros'un kahramanlarının, Homeros'tan sonra da tragedyada yeniden yaşadıkları bir gerçektir. Orada hepsi lekelenmiş, şerbetlenmiş ve tartışma konusu olmuştur.

İlyada'da, Priamos'un Helen'e karşı yumuşak ve hoşgörülü davrandığı, suçlamadığı bölüm yukarda belirtilmişti. Helen de Paris'in peşinden gittiği için kendini sürekli suçlar. Şiir bu gidişin iradi olduğunu söylemez, hatta kendi isteğiyle gittiği bile söylenmez. Tersine, destan "Helen'in acılarından ve iniltileri"nden söz eder (*İlyada*, II, 356 ve 590); ve Troya Savaşı sırasında da Afrodit'e istemeye istemeye itaat ettiği (III, 399-420) ve Hektor'a sevgi dolu bir saygı gösterdiği görülür (III, 383-448; XXIV, 761-776). Aiskhylos'un, "erkekten beter" dediği ve "tekneleri, erkekleri ve şehirleri yok etmek için" doğmuş olduğunu adıyla bile hatırlatan, "lüks yatak perdelerini kaldırarak denize kaçan...," bu "iffetsiz, kendi isteğiyle gitmiş" kadından, bu "Helen, deli Helen, tek başına Troya'da yüzlerce, binlerce

cana kıymış Helen"den (*Agamemnon*, 62; 688-692; 800-803; 1454-1455), böyle bir kadına yönelik saldırılardan çok uzaktayız. Euripides'in iğnelemelerinden de uzaktayız. Helen'in adının geçtiği bütün piyeslerinde (onun adını taşıyanı –Helen'in Istırabı– hariç), barbar lüksü karşısındaki tamahkârlığından, hayasız safsatalarından söz eder; Agamemnon ile Pelea, Menelas'a bu kötü kadını bırakması gerektiğini ve asla geri almamasını söylerler! Karşılaştırma, Homeros'un nazik dilini ve ihtiyatlı tavrını göstermektedir.

Ama çevresindeki kahramanlara karşı da aynı davrandığını herkes bilmektedir.

Agamemnon, *İlyada*'da, (Akhilleus karşısında) inatçılık ve (birliklerin şefi görevinde) kararsızlık eğilimi gösterir. Ama Aiskhylos'un katil Agamemnon'uyla alakası yoktur. Keza, Euripides'de, halkı daima korkutrnakla ve köleleştirmekle (özellikle *İphigenia Aulis'te*'de) herkesin sertçe suçladığı demagogla da alakası yoktur.

Aynı şekilde, Menelas, *İlyada*'da, yiğit bir savaşçı, *Odysseia*'da ise konuksever bir prenstir. Oysa, daha Sophokles'in *Aias*'ında, ikiyüzlü ve hain biri olmuştur: Eleştiriyle komedinin iç içe geçtiği Euripides'in *Andromakhe*'sinde de bu şekilde görülür. *İlyada*'da, aldığı yara hakkında en fazla söz söylenen ve en fazla heyecana yol açan kahramanken, Euripides için, bir mızrak darbesi bile almadan savaştan dönen kişidir (*Andromakhe*, 616). Tragedya yazarları bize Homeros'un hayal ve kabul edebileceği ama onda hiç yeri olmayan her şeyi göstermektedirler.

Ama tüm bunların içindeki en çarpıcı örnek Odysseus'tur. O, *Odysseia*'da bile cesur, aynı zamanda da ihtiyatlı ve kurnaz olmaya devam ederken, bir süre sonra, tragedya

yazarları için, yalancının, demagogun, (Palamedes, Poliksenes, Astyanaks ya da İphigenia gibi) masumların ölümünü istemeye her zaman hazır politikacının teki halini alır.

Destan Çevresi'nin içinde baş göstermeye başlayan ve giderek güçlenen bu iğrençlikler, kuşkusuz ki, karmaşık olay ve entrikalardan alınan zevke ve sürekli yaşanan politik deneyimlerin aktarılmasına bağlıdır. Ama bunlar, tezatları sonucu, Homeros'un anıştırmalarını aydınlatan ışığı değerlendirmeye yardım ederler; ve, eski geleneklere, folklor ya da sözlü şiire bağlılıkları ölçüsünde de, Homeros'a özgü bu aydınlatmadaki kasıtlılığı ve istemi değerlendirme imkânı verirler.

Demek ki, Homeros kahramanlarının ışıltısı, insanlık durumunun üstüne çıkan keyfi bir yüceltmenin sonucu değildir: esasen şairin alçaklıkları göz ardı etmesinden kaynaklanır. Diğer yandan, kahramanlık kelimesinin aldığı kendine özgü anlama rağmen, kahramanların meziyetleri yalnızca savaşçılık değildir, bununla alakası yoktur. Savaşlarla ve ölümlerle ya da ölümler ve tehlikelerle dolu bu iki destanın, nihai izlenim olarak, okurken özellikle en insani sahneleri –*İlyada*'da Hektor ile Andromakhe'ın vedaları ya da Akhilleus acısı ve *Odysseia*'da Nausikaa ile buluşma veya İthaka'da Athena'yla söyleşi– ortaya çıkardığını ileri süren paradoksun açıklaması belki de buradadır.

Bununla birlikte, bu sahnelerin kapsamı, özellikle *İlyada* açısından, bizi Homeros kahramanlarının diğer veçhesine yöneltmektedir; bunca kusursuz bu kahramanları tehlikelere, kaygılara ve sonuçta ölüme mahkûm eden yandır bu.

VII. Bölüm

"ÖLÜMLÜ" KAHRAMANLAR

Homeros üzerine yakın dönemde çıkmış mükemmel bir kitabın İngilizce adı *Homeros'ta Yaşam ve Ölüm*'dür (J. Griffin, 1980). Kitabın başlığı yerindedir, çünkü Homeros'un söylemeyi ya da söylememeyi seçmiş olduğu şeyle birlikte bakıldığında, tüm *İlyada*'nın ve *Odysseia*'nın bir bölümünün konusunun böyle bir tema olduğu doğrudur.

Homeros'da yaşamın güzelliği her yerdedir. Yüksek konutlarda, parlak masalarda, altın ibriklerde ve gümüş leğenlerde, geniş kilerlerde, sıra sıra dizili yıllanmış şarap küplerinde, kısaca İthaka sarayının tüm hazinelerinde, hatta daha lükslerinde, Alkinoos hazinelerinde hep yaşamın güzelliği vardır. Güzel giysilerde ve banyolarda, süratli teknelerde ve güzel atlarda güzellik vardır; şölenlerde güzellik vardır; herkes arasında uyum hüküm sürerken ve "az şey mi barış içinde yaşaması bütün halkın, evlerde şölen yapılıp ozanı dinlemesi, sıra sıra oturulması et ve ekmek dolu sofralarda, şarap karılan sağraktan doldurması şarap sunanın, ve getirip dökmesi herkesin tasına ayrı ayrı." (*Odysseia*, IX, 5-10):

Odysseus, "en güzel" yerin orası olduğunu söyleyerek bu anıştırmayı sonuçlandırır: Ama atletlerin yarıştığı turnuvalar da çok güzeldir. "Gül parmaklı" şafağıyla, yıldızları, ağaçları, kaynaklarıyla, dünyanın kendisi de çok güzeldir. Yaşamın güzelliği, Eumea'nın domuzlarını tuttuğu "büyük ve güzel" çitin de içindedir; sandaletlerini yaptığı "güzel boyalı" derinin de içindedir. Tersine, tanrıların dostluğunda ve onların göz kamaştırıcı epifanisi içinde de vardır bu güzellik. Yaşam, güzelliklerden başka bir şey değildir.

Ama bu yaşam sevinçleri, özellikle yoksunluk nostaljisi içinde anıldıklarında heyecan vericidir; ve bu olgu Homeros'ta ender değildir. Özellikle *İlyada*'da bir kahraman öldüğünde, geri dönse ne kadar mutlu olunacağı söylenir (*İlyada*, XVII, 24 ve devamı) ya da onun ne kadar sevildiğinden (XX, 408 ve devamı) veya karısından sıkça söz edilir. Mekânlardan söz ederken bile huzur dolu günlerin anısı araya girer; örneğin Akhilleus Hektor'un peşine düşmüşken, "geniş, güzel, taştan yunaklar, Troyalıların karıları, güzel kızları bir zamanlar parlak rubalarını yıkarlardı bu yunakların içinde, barış günlerinde, Akha oğulları gelmeden önce." (XXII, 153-156). Bu durumda tezat yalnızca ıstırabın karşısına sarayların somut mutluluğunu çıkarmakla kalmaz, sıradan, gündelik, ailevi yaşamı da çıkartır.

Aslında, kahramanlık kendi yaşamını sakınmadan tehlikeye atmaktan ibaret olduğundan, tüm kahramanların en büyüğünde –Akhilleus– artık kahramana bağlı olmayan bir tercih ya da pişmanlığın iki kez ortaya çıktığı görülür. İlkinde, acının öfkesiyle, tüm düşüncesini söylemediği doğrudur: Elçiyi reddederek, savaş hakkında hiçbir şey öğrenmek istemediği durumdur bu. İkinci kez, *Odysseia*'nın belki

de geç dönem bir bölümündedir; çünkü Akhilleus'un gölgesi, ölüler diyarında Odysseus'a açıkça söyler (XI, 478 ve devamı): "Ballandırma bana ölümü, şanlı Odyseus, bütün geçmiş göçmüş ölülere kral olacağıma el kapısında kulluk edeydim keşke, varlıksız, yoksul bir çiftçinin yanında ırgat olaydım." Bu işaretler ne kadar cılız olsa da, savaştaki kahramanları harekete geçiren o muzaffer yaşam zevkinin parçasıdırlar. Şu da eklenebilir ki, Odysseus enerjisini ve inadını kendi yaşamını savunma yönündeki aynı arzu içinde temellendirmektedir; tıpkı sevgili İthaka'sında, sevdikleri arasındayken olduğu gibi.

Bunlar tek tek anlardır: genellikle kahramanlık bu türden konuşmalara karşıttır. Hatta bunca az arzulanan ölümün bilinçli bir şekilde kabulüyle de tanımlanır. Homeros'un da bu kahramanlığı, ölümü kaçınılmaz ve eli kulağında olarak gösteren belirgin işaretlere bağlama fırsatını hiç kaçırmadığı bir gerçektir.

Bu duruma sayısız örnek verilebilir. XV. ezgide Aias tanrıların kendisine karşı olduklarını ve bozgunun kesin olduğunu böyle işaretlerden anlar; ama savaştan kaçmayı reddeder: "alt etmesinler bizi çabalamadan, sağlamyapılı gemilerimizi kolay alamasınlar," (476-477). XVII. ezgide, ölümün kapıda beklediği duygusu bile onu tutamaz (239); Troyalıları da tutamaz (421 ve devamı). Cesareti ardından gelecek ölümle bağlayan bu ilkenin, her seferinde kahramana kendisini neyin beklediğini --daha görkemli ve güçlü bir tepki– duyuran tüm bu kehânetlerin açıklaması olduğuna kuşku yoktur. Akhilleus için böyledir: Atı Ksanthos ölüm kehânetinde bulunur ve o da kabul eder: "Ben biliyorum senh demesen de, sevgili babamdan, anamdan uzakta, burada öl-

mektir benim kaderim, ama bu hiç de umurumda değil, kavgayı bırakmam Troyalıları getirmeden amana." (*İlyada*, XIX, 421-423). Yine bu nedenle bu kahramanlar ölürken düşmanlarının ölümünü öngörürler. Ve hâlâ kuşkusu olanlar, bu kuşkuyu gideren işaretler alırlar: örneğin Hektor, en kritik anda, tanrılar tarafından oyuna getirildiğini görür, bunu anlar ve kabul eder: "Eyvah! Demek tanrılar ölüme çağırıyor beni. (...) Kaderim beni kıskıvrak bağladı işte. Gene de kıyasıya dövüşmek düşer bana, bir yiğitlik göstereyim de öyle öleyim, duysun gelecekteki insanlar bile." Ölüm burada çok yakındadır, aşikârdır; ve her seferinde cesarete gerçek ölçüsünü veren odur.

Her koşulda, ölüm halinin bu tragedyası *İlyada*'da sürekli mevcuttur; ve bu incelemede belirtilmiş olan tüm edebi yordamlardan çıkan budur. Örneğin, şiirin yapısında, tanrılar arasındaki kavgalarla insanların kavgalarının birbirinin yerini nasıl aldığı belirtildi: bu yer değiştirme, insanın bağımlılığını ve yazgısının güçsüzlüğünü sürekli hatırlatmak içindir. İnsanların değerini ve mücadelelerin sonucunu bozan tanrı müdahalelerinin çokluğu ve kolaylığı da belirtildi: bu müdahalelerin de amacı aynı şey değil midir? Her ölümü vurgulayan kısa yorumları da hatırladık: ya öldürülen savaşçının bir daha görmeyeceği sevdikleri anılır, ya da "vaktiyle sevilen" bir başı kana ve toza bulayan çelişki ile "Venüs tanrıçalarına eş" saçları vurgulanır, "savaş arabalarının sonsuza dek unuttuğu" coşkulu bir arabacının yerde yatışı anlatılır: gayet sade ama aynı zamanda dokunaklı bu ibareler de tıpatıp aynı işlevi yerine getirmiyor mu?

Bu, temel önemde bir işlevdir; yasın giderek artan bir yer işgal ettiği, şiirin önemli ölülerinde parlak bir şekilde görülür.

Müttefik sıfatıyla gelmiş sitemsiz kahraman Zeus'un oğlu Sarpedon'un durumu budur. Zeus onu kurtarmak istiyordu; heyhat, Hera ona kuralı ihlal edemeyeceğini hatırlatır. Zeus vazgeçer! Ama nasıl bir acıdır onunki! Kan yağmuru bunun bir kanıtıdır; ve tanrıların kralının oğlunun cesedi için cereyan eden savaşı nasıl bir gerilimle izlediği de bunun kanıtıdır. Her zamanki zıtlık burada ısrarla yeniden ele alınmıştır: "Hiç kimse tanıyamazdı tanrısal Sarpedon'u, bulanmıştı gövdesi kanlara, toza toprağa, boydan boya, başından ayaklarının ucuna kadar." (XVI, 638 ve devamı). Zeus'un oğlunun bu ölümü, tanrısal bir yasa yol açar, ceset Apollon tarafından yağlanır ve Uyku ve Ölüm tarafından Lykia'ya kadar götürülür.

İnsanların yasına daha sık rastlanır ve aynı sıklıkla da sözü edilir. *İlyada*'nın yapısında Patroklos ile Hektor'un ölümünün oynadığı rolü hatırlatmak yeterlidir. Biri, Akhilleus'un ölçüsüz umutsuzluğuna yol açarken, diğeri Hekabe, Priamos ve Andromakhe'ın umutsuzluğuna yol açar. Ve, XXIII. ezgi tamamen Patroklos'un cenaze törenine ayrılmışken, XXIV. ezgi Hektor'un cenaze töreni ve buna eşlik eden yakınmalarla tamamlanır.

Kuşkusuz ki, *İlyada*'da çok karakteristik olan savaşın kötülükleri ve savaşta ölüm teması *Odysseia*'da bulunmaz. Bununla birlikte, savaşın anısı, bu kez, Troya Savaşı'ndan hayatta kalanlar tarafından doğrudan ifade edilmiştir. Nestor, ilk olarak, Telemakhe'yle savaşın "sefaleti"nden (*İlyada*'nın başındaki aynı sözle) bahseder ve bir yas listesi okumaya devam eder: "En yiğit adamlarımız öldü orada" (*Odysseia*, III, 108); ve bir çanın çalışı gibi birbirini izleyen bir dizi dize içinde, Aias'ı, Akhilleus'u, Patroklos'u, kendi oğlu An-

tilokhos'u anar: "İster beş yıl kal burada, ister altı yıl kal, orada çekilen acıları öğrenmenin mümkünü yok." Daha ilerde Menelas da yine Telemakhe'ye şunu diyecektir: "Şunların üçte biri olsaydı da keşke, Troya ilinden sağ salim dönseydiler at besleyen Argos'tan uzakta ölenler. Dövünür dururum o canım yiğitlere..." (IV, 97-100) Odysseus da, savaşın devamı olan bu uzun ıstırap dönemini kendisi ve karısı tamamlamadan geri dönmez.

Dahası, ölüm işin içinde olmadığında bile, kahramanlar her zaman tehdit altındadır: Odysseus'un kendisi de sürekli tehdit altında değil midir? Herhangi bir olay onu tam zamanında kurtarmasa ölmüş olacağı söylenmez mi genellikle? Kaçmaya çalışanların ve her zaman da başarılı olamayanların bu güçsüzlüğünü hatırlatmaya karşılaştırmalar yardım etmez mi? Homeros onları savunmasız hayvanlarla karşılaştırır; örneğin, geyik yavruları (*İlyada*, IV, 243; XV, 580; XXII, 189-190) ya da küçük kuşlar (*İlyada*, XVI, 583-584; *Odysseia*, XXII, 302-306), hatta bir güvercin (*İlyada*'da XXI, 493 ya da XXII, 146). Bu sonuncu karşılaştırma, sadakatsiz hizmetkârları asan Telemakhe'nin acımasızlığına yönelik bir merhamet nüansıdır: yuvaya geri dönen ve aniden ağa yakalanan "yaygın kanatlı ardıç kuşları ya da güvercinler" gibi yakalanıp titrerler (*Odysseia*, XXII, 468 ve devamı).

İnsanların durumu, ölmediklerinde bile, onlar için sürekli kullanılan bu "ölümlü" (*brotoi*) sözcüğü kapsamındadır. "Yeryüzü meyvesiyle yaşayan ölümlüler", "yeryüzündeki ölümlüler", "bahtsız ölümlüler", "sefil ölümlüler": bu ifadeler bir ezgiden diğerine tekrarlanır durur. Kimi zaman bir kahraman bir diğerine hatırlatır: "Ölümlü yaratıldın çünkü sen de." (XVI, 622).

Sonuç olarak, Hektor ile Andromakhe'ın duygularına, Akhilleus'un umutsuzluğuna, Odysseus'un umut ve korkularına, hatta Nausikaa'nın ölmek üzere olan kişiye uygun gördüğü muhteşem kabule trajik gücünü veren şey "ölümlüler"in bu durumu değil midir?

Destanda düzenli olarak hatırlatılan ölümün bu varlığı, her ölümsüzlüğün ve yara almazlığın baştan dışlanmış olmasının nedenlerini daha iyi anlamayı sağlamaktadır.

Ama aynı zamanda bir başka anlamı da vardır. Çünkü insanlık durumunun egemen çizgisini oluşturan şeyin bu şekilde vurgulanması, bireysel özellikler üzerinde durmadan ve temel duygularla her zaman buluşarak, sonuç itibarıyla, Homeros'un kahramanlarını hem birbirine, hem de başka dönemlerin okurlarına daha yakın kılmayı başarmıştır. Homeros, somuttan aldığı tüm zevkle birlikte her zaman işin temeline gitmektedir: ölüm kaygısı ve ölüm riskini üstlenmekten gurur duyma, ayrılıkların acısı ve kavuşmaların sevinci; tüm bu duygular bizzat insanlık durumuna bağlıdır. Dolayısıyla bunlar, geniş anlamda, zaman ve mekân bakımından, tüm insanlar için ortaktır. Farklılıklar dikkate alınsa da, Thukydides'in olaylar için yapacağı şeyi Homeros varlıklar ve duygular için yapacaktır; bunların, "kendilerine özgü insani karakterleri sayesinde", zaman içerisinde tekrarlanan yankılar ve imgeler bulabileceğini hatırlatır.

Doğrusu, bu özellik Homerosçu sanatın bütününün karakteristiğidir. Bu sanatta, anıştırmanın sadeliği bile daima insani boyutuna katkıda bulunmaktadır.

Homeros'un kişileri fiziksel açıdan tarif ediş tarzına gönderme yaparak bunu anlayabiliriz. Helen'in ya da Nausi-

kaa'nın güzelliği üzerine hiçbir ayrıntı vermediğinin uzun zamandır farkındayızdır. Yakın dönemde de bu belirtilmiştir (J. Kakridis). *Bin Bir Gece Masalları* gibi başka edebiyatlarda karşılaşılan, yüzler, saçlar, ten renkleri, göğüslerle ilgili bu somut ibarelerin hiçbirine rastlanmaz. Helen'i seyreden Troyalı yaşlılar, bir tanrıça havasında olduğunu söylerler yalnızca (*İlyada,* III, 158) ve Nausikaa'nın karşısındaki Odysseus da daha fazla bir şey demez: onun bir tanrıça olup olmadığını düşünür, ailesinin onunla gurur duyuyor olması gerektiği sonucuna varır ve onu vaktiyle Delos'ta görmüş olduğu bir hurma filizine benzetir (*Odysseia,* VI, 148 ve devamı). Bu sadelik sayesinde, Helen ile Nausikaa, zevkimiz, ülkemiz ya da çağımız hangisi olursa olsun, güzel olarak hayal edebileceğimiz her şeydir: zamandışılık içinde bize kavuşmak için Homeros'un zevkinden, ülkesinden ya da çağından kaçıp kurtulurlar.

Destanın, yalnızca ölümün ve yaşamın önemli heyecanlarını anarken, aynı zamanda zamansallıktan da kurtulduğu açıktır. Akhilleus Patroklos'a ağlarken, Hektor Andromakhe'yi terk ederken, Penelope Odysseus'u beklerken işin özüne varırlar.

Sonuç şudur ki, yaşam ve ölüm karşısında kahramanlar arasında bir tür akrabalık kurulur; özellikle de karşı taraflarda olanlar arasında. Homeros bu yazgı ortaklığını kimi zaman laf arasında vurgulamak istemiş gibidir.

Örneğin, yan yana yatan, karşı saflardan iki ölüye dikkati tek kelimeyle çeker (*İlyada,* IV, 536). Ama daha derinlemesine bir örnek muhtemelen daha aydınlatıcıdır; çünkü yazarın değil, kahramanların duygularını hedeflemektedir: *İlyada*'daki XXIV. ezginin duyguları bunlardır.

Burada en kötü dramların birbirinden ayırdığı iki düşman karşılaşır. Priamos gelip Akhilleus'u bulur ve oğlunun cesedini vermesi için ona yalvarır. Oysa bu oğul, yani Hektor, Akhilleus tarafından, Akhilleus'un sevgili dostu Patroklos'u öldürmüş olduğu için öldürülmüştür. İki adamın da yaşamı bu karşılıklı darbeyle mahvolmuştur. Ve bu iki ölü, anlatıda, paralel olarak sunulmuştur: zafer karşısında aynı aşırı sevinç, savaşçının düşüşünü ifade eden aynı sözcükler, ve birinin ardından diğerinin de düşeceğinin açıkça ifadesi. Yatışma ise bir yazgı ve ıstırap ortaklığı duygusuyla olur. Priamos, bir baba olarak, Akhilleus'a şunu söyler: "Saygı göster tanrılara, Akhilleus, bana da acı, ne olur, kendi babanı getir aklına." (XXIV, 503-504). Ve bu sözcükler Akhilleus'u harekete geçirir: "babasına ağlamak isteği uyandırdı Akhilleus'ta. Elinden tuttu, yavaşça itti ihtiyarı. İkisi de daldılar anılara: Priamos yığılıp kalmıştı Akhilleus'un ayağı dibinde, yiğit öldüren Hektor'a ağlıyordu hıçkıra hıçkıra, Akhilleus da bir yandan babasına ağlıyordu, bir yandan Patroklos'a ağlıyordu bağıra çağıra. Hıçkırıklar, çığlıklarla doldu evin içi." Bunun üzerine Akhilleus değişir: "acımıştı ak sakalına, ağarmış başına." Priamos'u yerden kaldırtır ve ona şunu söyler: "Ko uyusun bağrımızda acılar. Ne yapalım yasımız çok büyükse, ne çıkar yürek donduran iniltilerden! Talihsiz ölümlülere tanrılar şu kaderi dokudu..." Kişisel kinlerin ötesinde, her ikisi de yeniden insan olur, benzer acılar çekmektedirler. Akhilleus, gerçekten de babasından söz ederken ısrar eder: "bir tek oğlu oldu, o da kısa ömürlü. Ben de bakamıyorum ona ihtiyarlığında, yurdumdan çok uzakta, Troya'dayım, sana dert olmaya geldim, çocuklarına dert olmaya. Bir zamanlar duyardık, ihtiyar, senin de mutlu

olduğunu." Yatışma, şiddetin sona ermesi, demek ki, insanların ortak yazgısına ve birbirlerine kafa tutan kişilerin benzer ıstırabına dair bu keskin algıdan doğar.

Kuşkusuz ki, bu istisnai, biricik bir andır. Ama aynı ölçüde karakteristiktir. Ve, iki şiirde sabit olan başka özelliklere de aniden çarpıcı bir ışık tutar.

Gerçekten de, Yunan destanında insanların farklı uygarlıklara aitmiş gibi asla sunulmamış olmalarına ne kadar hayran kalınsa azdır. Yunanlılarla barbarlar arasındaki uçurum henüz açılmış değildir. *İlyada*'da Troyalılar ile Akhalılar arasında kesinlikle hiçbir farklılık yoktur. Onların aynı dili konuşmasına, aynı gelenekleri paylaşmalarına, ahlaki ya da toplumsal kurallarının aynı olmasına ya da tanrılarının aynı olmasına kimse şaşırmaz. Aynı Zeus her iki tarafla da ilgilenir. Hektor'un ardından, onu öldürecek Akhilleus geldiğinde Zeus endişelenir ve insanın kendisi için değerli olduğunu hatırlatır. Athena ise, XXII. ezgide Hektor'u acımasızca aldatmış olmasına rağmen, Troya'da ona edilen ibadet çok önemlidir; Hekabe, VI. ezgide, hazinesindeki en güzel, en iyi işlenmiş ve en büyük yelkenleri seçerek Athena'ya sunar ve Troya'yı kurtarması için ona yakarır (286-311). Homeros, düşmanın farklı olabileceğini bir an bile düşünmez.

Homeros, mevcut haliyle savaşı kınayan bir pasifistten başkası olmadığından bu olgu daha da önem taşır. Savaş, o dönem uygarlığının bir verisi gibidir. Savaşın acıları olduğu gibi güzellikleri de vardır. Barış dönemi kuşkusuz ki özlemle anılır. Ya da Zeus savaşçı tanrı Ares'ten şikayet edebilir (*İlyada*, V, 890 ve devamı: "Olympos'ta oturan tanrılar arasında benim en iğrendiğim tanrısın sen, hep hırgür, kavga, savaş işin gücün.") Ama savaşın kendi davasıyla orantısızlığı

fikri şiirde görülmez. Keza, farklı halklar arasındaki ulusal bir savaştan da hiçbir yerde söz edilmez. Mücadele çetin bir rekabete yol açar, ama asla kin yoktur: Troyalılar ile Akhalılar hem kahraman hem ölümlüdür, her konuda birbirlerine benzerler.

Üstelik, Odysseus'un, zorlu geri dönüşü sırasında başka insanlara karşı, yabancılara ya da düşmanlara karşı değil, yalnızca doğal veya esrarengiz güçlere karşı, hatta bir tanrının öfkesine karşı mücadele ettiği nasıl fark edilmez? İthakalılar dışında, *Odysseia* başka tek bir halk tanımaktadır: idealleştirilmiş Phaiaklar halkıdır bu; onlardan yalnızca yardım ve cömertlik gelir.

Düşmanın asla olmaması, *İlyada*'da savaşan iki halkı tektipleştirme eğiliminden kaynaklanır.

Bireyler arasındaki durum da budur. *İlyada*'da Thersites'e karşı kendini gösteren küçümseme sık sık belirtilmiştir. Ama kökenleri yine de çok farklı olan çeşitli kahramanlar arasında başka türlü kurulan doğrudan ve kolay ilişkilere ne kadar şaşırsak az gelir. Ve, Odysseus'un, Phaiakların genç prensesinden İthaka'nın yaşlı domuz çobanına dek çok çeşitli insanlarla ilişkiye girişindeki dolaysız rahatlığa da ne kadar şaşırsak azdır. Oysa, bu rahatlığın nedeni açıktır: *Odysseia*'da kral Alkinoos'un kızı, bütün zamanların ve bütün ülkelerin sıradan genç kızlarından asla farklı değildir. Çamaşırı herkesle birlikte yıkar, müstakbel eşini düşünür, maiyetindekilerle top oynar. Dolayısıyla Odysseus'la kolay ilişki kuracaktır; ama özellikle biz okurlar, onu aşina ve bize yakın bir figür olarak tanıyacağız. Onunla eşlikçisi kızlar arasındaki tek fark, deniz kazasına uğramış kişiyi görünce, Athena'nın yardımıyla, korkuya kapılıp kaçmamasıdır. Homeros'un verdiği

büyüklüğün tek etkisi budur. Tersine, domuz çobanı Eumea "tanrısal domuz çobanı"dır; Odysseus'u mütevazı bir şekilde, ama nazik ve kusur etmeden karşılar. Homeros'un kişilerine verdiği özellikler genellikle her türlü ülke ve toplumsal mevki engelini ortaya kaldırmaya yöneliktir.

Sonunda, bu eserin ve bu kahramanların hayatta kalmış olmasını biraz daha iyi açıkladık.

Tasvir edilmiş olan özellikler, gerçekten de, Akhilleus ya da Hektor, Andromakhe ya da Nausikaa gibi kahramanların kendilerine özgü sadelik ve insanlıklarıyla çeşitli –ve sonsuzca yenilenen– kitleleri ilgilendirebileceklerini açıklamaktadır. Ama onlar yalnızca ilgilendirmekle kalmadılar: yaşamaya, yeniden yaşamaya, yenilenmeye de devam ettiler.

Gerçekten de, Homeros'tan tragedyaya dek Homeros kahramanlarının çok belirgin bir evrim geçirdikleri saptanabilse de; tersine, bu kahramanların tragedya kahramanı kalmış olmaları, ama aynı zamanda da Latin tiyatrosunun ve çok daha geniş olarak Fransız, İngiliz, Alman, İtalyan tiyatrosunun kahramanı olarak kalmış olmaları da bir diğer gerçektir. Ayrıca birçok operanın ve kimi düzyazı metinlerinin, birçok resmin ve ahlak incelemesinin kahramanı olarak da kaldılar. Şurası muhakkaktır Onlar öylesine insan ve öylesine canlıydılar, öylesine az cüruf doluydular ki, yüzyıllar boyunca sembol ve dil olarak hizmet edebildiler.

Homeros'un onları kahraman ve ölümlü yapma tarzı, onların inanılmaz bir şekilde hayatta kalışları ile iki destanın hayatta kalışı üzerinde etkisiz değildir. Bu hayatta kalış, yazılır yazılmaz başladı; ve ardından gelen edebiyatın evrimine tümüyle yön verdi.

Sonuç

HOMEROS'TAN SONRA

İÖ VI. yüzyılda iki destanın metni son şeklini aldı ve bunlar Atina'daki büyük Panatenaia şenliklerinde düzenli olarak okundu. Diğer yandan, gezgin ozanlar bu destanlardan bölümleri özel gösterilerde de okudular: Platon'un *Ion*'u, büyük bir duygu açılımı içerdiği görülen gezgin ozanların sanatları hakkında bize fikir verir (ozan ağlıyor, saçları diken diken oluyor ve dinleyenler de aynı coşkuyla karşılık veriyorlardı). Bu tür temsiller ender değildir: Ksenophon'un *Şölen*'indeki kişilerden biri gezgin ozanları "neredeyse her gün" dinlediğini belirtir (III, 6). Ama Homeros yalnızca insanları eğlendirmeye hizmet etmiyordu: Bütün klasik dönem boyunca eğitimin de temeli oldu. Ksenophon'un *Şölen*'indeki aynı kişi metni baştan sona ezbere bildiğini de belirtir. Ve Mısır'da, daha Helenistik dönemde okullardaki yazı, açıklama, modern dilde transkripsiyon ya da yorumlama egzersizlerinde Homeros'un kullanıldığının somut kanıtları vardır. Sonuç olarak, daha yüksek bir düzeyde, İskenderiye kütüphanesine bağlı ilk büyük dilbilgisi uzmanlarının bu metni incelemek-

ten daha acil bir başka görevlerinin olmamasında şaşırtıcı bir yan yoktur: Zenodotos'un, Bizanslı Aristophanes'in ve Aristarkos (İÖ III.-II. yüzyıllar) durumu budur.

Bu olağanüstü önem, Homeros'un Yunan edebiyatının başlangıcındaki etkisiyle de doğrulanmıştır. Öncelikle, Destan Çevresi şiirleri etrafında ve *Farelerle Kurbağaların Savaşı* ya da *Margites* gibi komik parodilerde dolaysız taklitleri görülmüştür. Ayrıca, Homeros'un vezin ve dilini koruyan yakın türler de olmuştu: örneğin, tanrıları öven *Homerosçu İlahiler*'i Antikçağ yine Homeros'a atfediyordu (kimi zaman önceki şiirleri de): bunların belli başlıları VII.-VI. yüzyıllarda yazılmıştı; yine örneğin Hesiodos'un tanrıdoğumla ilgili ya da didaktik şiirlerini Antikçağ düşünürleri Homeros'la paralel görüyorlardı (daha geç dönemde, *Homeros ile Hesiodos'un Şiir Turnuvası* yazıldı). Diğer yandan, Homeros'un diğer edebi türler üzerindeki etkisi de ortadadır. Lirizm kendi üslubunu ve esininin önemli bir bölümünü büyük ölçüde ona borçludur. Tragedya kahramanlarını ve trajiklik duygusunu ondan aldı; öyle ki Homeros'u tragedyanın babası ya da ilk tragedya yazarı olarak adlandırmak (Platon'da bu fikre sık rastlanır) klasik olmuştur. Tarih de yaklaşımlarını ve anlayışını ondan ödünç alır: *Yücelik Üzerine* adlı metin (İS I. yüzyıl) Herodotos'un "herkesin yanında Homerosçu" olması üzerinde durur.

Ama, bir edebiyatın eşiğindeyken şaşırtıcı olmayan edebi nitelikteki bu etkilerden bağımsız olarak, muhtemeldir ki Homerosçu iki destanın yüzyıllar boyunca çok farklı alanlarda elden düşürülmemiş olması da ilginçtir.

Klasik dönemde, hiç edebi olmayan nedenlerle okunmuş ve üzerinde düşünülmüştür. Her ibret konusu Homeros'a

soruluyordu. Ondan elbette ahlaki düzeyde modeller bekleniyordu, ama aynı zamanda savaş için, yönetim için, pratik yaşam için de öğütler beklenmekteydi. Ve Platon bu durumdan şikayet ederek, "Bu şair Yunan'ın kurucusudur, insanların yönetimi ve eğitimi için ele alınmayı ve incelenmeyi hak ediyor, bütün davranışlar onun buyruklarına göre düzenlenmelidir" diyen Homeros hayranlarından söz eder (*Devlet*, 606 *e*).

Platon'un, aşırılıklarıyla mücadele ettiği bu eğilim asla tamamen kaybolmayacaktı. Homeros'un, kahramanlarını çizerken üzerinde düşünülmeyi hak eden örnekler sunduğu son derece doğrudur: Büyük İskender'in yastığının altında *İlyada*'nın metni vardı, der bize Plutharkos, "savaşçılık meziyeti için bir dayanaktır"; ve, Sezar döneminde bir filozof, *Homeros'a Göre İyi Krala Dair* diye bir metin kaleme alır ki bu da türünün son örneği olmayacaktır.

Daha serbest bir biçimde, bu eğilim edebi etkiyle birleşir. Çünkü Homeros'un sade ve tipik kahramanları, artık Homeros'a ait olmayan ahlaki fikirleri temsil etmek için her dönem yeniden ele alındı. Odysseus, İÖ V. yüzyıl tragedyasında yalan düşkünü çirkin demagog oldu; ama o, çeyrek yüzyıl önce, kinik okul filozofları için, sınavlara dayanma modeliydi (Antisthenes bir *Odysseus* yazmıştı). Ve, sonuçta, Fénelon'un *Télémaque*'ı yine Homeros'un anılarıyla eğitici olmaya çalışır...

Ama kısa süre içerisinde ahlaki öğretiler yetmez oldu: Homeros'ta, söylediklerinden daha fazlası okunmak istendi; daha İÖ VI. yüzyılda "gizli anlamlar" aranıyordu. Bu eğilim, dinsel kaygının arttığı dönemlerde, "alegori"ye sistematik olarak başvurmaya yöneltecekti. Antik Heleniz-

min sonuna doğru, (İS III. yüzyılda *Nemfaların İni Üzerine* bir metin yazmış olan) filozof Porphyrios gibi yazarlarda ya da yeni-Platoncu Proclus'ta (İS V. yüzyılda, Platon'un *Devlet*'ini yorumlarken Homeros tanrılarını ve anlamlarını uzun uzadıya ele alıyordu) sistemin sınırlarına vardırıldığı görülür. Bu yorumlama sistemlerinde Homeros'un her ayrıntısı bir sembol haline gelir ve kâh evrenin bir özelliğine kâh da tekrar tekrar doğacak olan ruhun herhangi bir macerasına denk düşer.

Bu yorumlar bize saçma gelebilir. Yine de, bu eğilimin bile tamamen yok olduğunu sanmamak gerek. Çünkü, ayrıntıların sembolik yorumlanması uzun süredir terk edilmiş olsa da, kahramanlar, bu konuda da, insan üzerine, ruh üzerine, yaşam ve ölüm üzerine fikirleri temsil etmeye devam etmektedir. Joyce (*Odysseus*, 1922) ve Kazancakis (*Odysseia*, 1938) ile birlikte, insan yaşamı üzerine büyük eserlerin teması olarak Odysseus'un ve *Odysseia*'nın seçilmesine öncülük eden nedenin bu olduğuna kuşku yoktur.

Homeros'un kişileri, hep birlikte ya da dönüşümlü olarak, ahlakçılara, teologlara, roman yazarlarına, arkeologlara, şairlere ve tarihçilere ait olarak yaşamaya ve değiştirmeye devam ediyorlar: Bu çokanlamlılık ve hayatta kalış, ender rastlanır eşsizlikte bir edebi başarının kanıtıdır. Bu kitapta bu durumun en azından bazı nedenlerinden söz etmeye çalıştık.

KISA KAYNAKÇA

I. METİN OKUMA VE İNCELEME

Homeros'un yorumlanmış çok sayıda baskısı vardır. Bunlar eserin bütününü ya da bir bölümünü kapsamaktadır. Eserin bütünü açısından en önemlisi: Ameis-Hentze-Cauer (Teubner, 1910). *İlyada* için: Leaf (1900-1902) ve özellikle G. S. Kirk *ve diğ.*, *The Iliad. A Commentary*, Cambridge. 1985-1993 (6 cilt). *Odvsseia* için: Stanford (Londra, 1947) ve A. Heubeck *ve diğ.*, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford, 1988-1992 (3 cilt). *Odysseia*'dan özetler için: Bérard, Goube ve Langumier (Hachette, 1952). Dizinler ve sözlükler de vardır (Ebeling, Gehring, Prendergast-Marzullo ve Dunbar). Son olarak, P. Chantraine, *Grammaire homerique*, 2 cilt, Paris, 1942 ve 1953'e her zaman başvurulabilir.

2. HOMEROS VE HOMEROSÇU SORUNSAL ÜZERİNE İNCELEMELER

Burada yalnızca en önemli ya da en bilinen incelemelerden söz edilecektir. Okurun kolaylığı açısından alfabetik sırayla belirtilmişlerdir. 1967 öncesi yayımlar için A. Lesky'nin *Realencyclopädie* (ek XI)'deki çok yararlı analiziyle tamamlanabilir. Yıldızla belirtilmiş eserler, herkes için kolay ve yararlı bir okuma olarak tavsiye edilmiştir.

A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, Oxford, 1960.

S. E. Bassett, *The Poetry of Homer*, Berkeley, 1938.
C. M. Bowra, *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford, 1930.
— * *Heroic Poetry*, Londra, 1952.
— *Homer*, Londra, 1972.
P. Carlier, *Homère*, Paris, 1999.
R. Carpenter, *Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Los Angeles, 1946.
E. Delebecque, *Télémaque et la structure de l'Odyssée*. Aix-en-Provence, 1958.
— *La construction de l'Odyssée*, Paris, 1980.
A. Dihle, *Homer-Probleme*, Opladen, 1970.
M. I. Finley, * *The World of Odysseus*, Londra, 1956; Fransızca tercüme, Paris, 1969.
G. Germain, *Genèse de* l'Odyssée. *Le fantastique et le sacré*, Paris, 1954.
J. Griffin, The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer, *Journal of Hellenic Studies*, 97 (1977), s. 39-53.
— * *Homer on Life and Death*, Oxford, 1980.
J. Kakridis, *Homeric Researches*, Lund, 1949.
— *Homer revisited*, Lund, 1971.
G.S. Kirk, * *The Songs of Homer*, Cambridge, 1962.
— *Homer and the Epic*, Cambridge, 1965.
— *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge, 1978.
A. Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation in homerischen Epos*, Akad, Heidelberg, 1961, s. 5-52.
H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971.
A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.), 1960.
P. Mazon, P. Chantraine, P. Collart, * *Introduction à l'Illiade*, Paris, 1942.
K. Meuli, *Odyssee and Argonautika*, Utrecht, 1974.
G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, Johns Hopkins Univ. Press, 1979; Fransızca tercüme, Paris, 1994.
D. L. Page, * *The Homeric Odyssey*, Oxford, 1955.
— *History and the Homeric Iliad*, Berkeley, 1959.

M. Parry, *The Making of Homeric Verse*, yay. haz.: A. Parry, Oxford, 1971.
K. Reinhardt, *Tradition and Geist*, Göttingen, 1960.
— *Die Ilias und ihr Dichter*, yay. haz.: O. Hölscher, Göttingen, 1961.
J. M. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad*, Chicago, 1975; Fransızca tercüme, Paris, 1984.
F. Robert, * *Homère*, Paris, 1950.
J. de Romilly, * *Perspectives actuelles sur l'épopée homérique*, Paris, 1984, 42 s.
W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Leipzig, 4. baskı, 1965.
A. Severyns, *Homère*, 3 cilt, Brüksel, 1945-1948.
C. H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*, Harvard, 1958.

İngilizce yayımlanmış makaleleri ya da önemli denemeleri bir araya getiren çalışmalar da eklenecektir: 1978 yılında B. C. Fenik (*Homer. Tradition and Invention*, 5 yazı) ve J. Wrights (*Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*, 1966-1970 arasında ayrı ayrı yayımlanmış 8 deneme).

3. HOMEROS'UN GÜNÜMÜZDEKİ VARLIĞININ ÇEŞİTLİ YANLARI ÜZERİNE İNCELEMELER

F. Buffière, * *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956.
P. Lévêque, "*Aurea Catena Homeri*", *une étude sur l'allégorie grecque*, Paris, 1959.
W. B. Stanford, * *The Ulysses Theme*, Oxford, 1968.

Not. – Kitapta yapılan alıntılar, *İlyada* ve *Odysseia*'nın Azra Erhat ve A. Kadir tarafından yapılan Türkçe çevirilerindendir (*İlyada*, Sander Kitabevi, 1967; *Odysseia*, Can Yayınları, 2005).